



QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume VII No. 2 1986

EDITOR — DIRECTEUR
Massimo Ciavolella (Toronto)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS
Antonio Alessio (McMaster) Antonio Franceschetti (Toronto)
Amilcare A. Iannucci (Toronto) Giusi Oddo de Stefanis (U.B.C.)

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Pamela D. Stewart (McGill)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

D. Aguzzi-Barbagli (U.B.C.)	I. Lavin (I.A.S. Princeton)
K. Bartlett (Toronto)	J. Molinaro (Toronto)
S. Ciccone (U.B.C.)	H. Noce (Toronto)
G. Clivio (Toronto)	J. Picchione (York)
A. D'Andrea (McGill)	M. Predelli (Montréal)
D. Della Terza (Harvard)	O. Pugliese (Toronto)
G. Folena (Padova)	W. Temelini (Windsor)
J. Freccero (Stanford)	P. Valesio (Yale)
H. Izzo (Calgary)	C. Vasoli (Firenze)
S. Gilardino (McGill)	E. Zolla (Roma)

COPY EDITING — RÉVISION:
J. Douglas Campbell (Carleton) Salvatore Bancheri (Toronto)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI *Quaderni d'italianistica*:
Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Executive of the Society — Executif de la Société 1984-1986
President-Présidente: Maria Bendinelli Predelli (Montréal)
Vice-President-Vice Présidente: Maddalena Kuitunen (Toronto)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)
Past President-Président sortant: S. Bernard Chandler (Toronto)

QUADERNI d'italianistica

Vol. VII, No. 2. Autunno 1986

ARTICOLI

Domenico Pietropaolo

The Editio Princeps of Boccaccio's Commentary on the Divine Comedy 153

Michael Sherberg

Matteo Maria Boiardo and the *Cantari di Rinaldo* 165

Corrado Federici

Epistemology in Eco's *Il nome della rosa* 183

NOTE E RASSEGNE

Francesco Guardiani

Erotica mariniana 197

John Campana

Tecniche di ripetizione nella "conversazione" vittoriniana 209

Luciano F. Farina

Manzoni and the Microcomputer: *I Promessi Sposi*:

Chapter IX 223

John Picchione

A colloquio con Antonio Porta 247

PICCOLA BIBLIOTECA

M. Picone

Il racconto (Davide P. Bénéteau) 255

Ferdinando Gioviale

La poetica narrativa di Pirandello (Franco Zangrilli) 256

Guido Almansi

Amica Ironia (Rocco Capozzi) 258

Matteo D' Ambrosio

L' affermazione negata (Antologia di "Altri Termini" — *Poesia Teoria Critica*) (Mario Lunetta) 261

Giuseppe Pontiggia

Il giardino delle Esperidi (Franco Zangrilli) 263

Franco Zangrilli

Bonaviri e il mistero cosmico (Giovanna Wedel Anderson) 265

Frank Burke

Federico Fellini: "Variety Lights" to "La Dolce Vita" (Giuliana Sanguinetti Katz) 269

Carlo Emilio Gadda

L' ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930 (Gaetana Marrone-Puglia) 270

XIV° convegno della Società Canadese per gli Studi di Italianistica 273

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the new (1986) *MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à:

M. Ciavolella
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Pamela D. Stewart Department of Italian McGill University
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$14	\$24	\$35
<i>Institutions</i>	\$17	\$30	\$44

Other countries add \$3.00 per year for mailing and handling. Single issues \$7.00. (Please specify issue).

Autre pays ajouter \$3.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$7.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$25.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$25.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

M. Ciavolella Department of Italian Studies
University of Toronto Toronto, Ontario Canada M5S 1A1

The *Editio Princeps* of Boccaccio's Commentary on the *Divine Comedy**

The story of the first edition of Boccaccio's commentary has been variously told. To begin with, the work itself was issued with the false imprint of Florence 1724,¹ but no one saw a copy of it until late 1725, and then it was common knowledge that the two volumes had not been published in Florence but in Naples by Lorenzo Ciccarelli, better known to his contemporaries by his anagrammatic pseudonym of Cellenio Zacclori.² However, long before the book could be examined directly, interested scholars began to speculate on the identity of the person responsible for that very important editorial accomplishment. Apostolo Zeno, for example, whose opinion carried considerable weight amongst Italian scholars and bibliophiles, wrote from Vienna that the entire credit for the imminent publication belonged to the Florentine Anton Francesco Marmi, who was thought to have supplied Ciccarelli with the recently discovered manuscript of Boccaccio's work.³ But when the edition did finally appear, everyone could read a statement by Ciccarelli himself to the effect that his printed text of the commentary — which was to be much maligned by all of the subsequent editorial tradition for its numerous errors of transcription — was based on a manuscript sent to him jointly by Marmi and the celebrated philologist Anton Maria Salvini, the latter of whom had also provided him with a set of brief glosses, which Ciccarelli published as an appendix to the second volume; but Salvini in turn introduced his annotations by saying that he had been enabled to study the commentary by Marmi, who had generously lent him the manuscript for that purpose.⁴ Soon after the publication of the anxiously awaited edition, a reviewer for the *Giornale de' letterati d'Italia* attributed the "pregiatissima opera" equally to Marmi and Salvini.⁵ This opinion was then repeated without variation by the most important nineteenth-century editors of the commentary, Ignazio Moutier and Gaetano Milanesi.⁶ Things changed, however, in 1921,

when Paget Toynbee argued only for Salvini, and then again in 1926, when Domenico Guerri responded by quickly tipping the scale in favour of Marmi, even doubting that Salvini had had any direct part in the transcription of the manuscript.⁷ The question has again been considered by Boccaccio's most recent editor, Giorgio Padoan, who, in an effort to put an end to the age-old debate, has carefully re-examined the known evidence — which in reality does not amount to very much — and has concluded in favour of Salvini: "È dunque il Salvini e non il Marmi quello che fornisce il MS all'editore napoletano."⁸

Actually the facts are quite different. The real protagonist of the story is neither Marmi nor Salvini, but Anton Maria Biscioni, who is not even mentioned in this connection by any of the scholars just cited, while many of the frequently denounced errors are deliberate modifications of the text resulting from an attempt to improve its philological status. It is the purpose of this paper to provide evidence for this thesis and to trace at the same time the hitherto imperfectly known circumstances of publication, as recorded both in manuscript and in printed sources which have escaped, either totally or in part, the notice of Boccaccio editors and historians of criticism. It will be shown that while several people were involved in the production of the first edition of Boccaccio's commentary, the credit for its realization and the responsibility for its philological form belong principally to Biscioni.

A first justification of this attribution may be found in the contemporary bio-bibliographical profile of Biscioni in *Gli scrittori d'Italia* by Giammaria Mazzucchelli, who includes the first edition of Boccaccio's commentary among Biscioni's published works.⁹ Of course, Mazzucchelli's list by itself does not constitute proof of the thesis, but his usual thoroughness is sufficient to cast doubts on all other attributions, none of which has taken his claim into account. Mazzucchelli is therefore a good starting point since he forces us to concede that the issue is not yet closed and that a more rigorous study of all the pertinent documents is still in order.

Given this point of departure, the next logical step in tracing Biscioni's possible involvement in the first edition of the commentary is to analyse his unpublished letters, searching them for the kind of information that was used by Mazzucchelli in compiling his biography.¹⁰ And here, in Biscioni's private correspondence with Giovanni Gaetano Bottari, preserved in a thick codex

of the library of the Accademia dei Lincei in Rome, we find irrefutable proof of his editorship as well as revealing details concerning the commentary's rather long and troubled period of editorial gestation.¹¹ At the time of publication of Boccaccio's work, Bottari was in Rome but he had frequent occasions to go to Naples. In a letter dated 2 May 1725 Biscioni wrote to Bottari:

Desidero, per mezzo delle di lei corrispondenze, sapere alcuna novità del *Comento* del Boccaccio ch'io mandai là [i.e., Naples] per istamparsi. (f. 28r-v)

Besides demonstrating that it was neither Marmi nor Salvini but Biscioni who sent the manuscript to Ciccarelli, this letter also shows that the commentary, which is dated 1724, had not yet been issued in May 1725.¹² Indeed from another letter we know that the work was still not ready for distribution on 2 October 1725. In the letter that bears this date Biscioni states:

Sento che sia terminato in Napoli il *Comento* del Boccaccio e che fin ora siano stati ad aspettare la prefazione del Sig. Canonico Salvini. (f. 55r)

We have here the introduction of another major character, whose importance in the story of Boccaccio's commentary is second only to Biscioni's: Salvino Salvini, much less famous than his older brother Anton Maria but a scholar of great distinction nonetheless. Seven years earlier, sometime before 4 October 1718, when volume XXX of the *Giornale de' letterati d'Italia* was ready to go to press, Salvino Salvini had sent to the literary editor of that periodical an announcement that he would soon issue in print a commentary by Boccaccio on the *Divine Comedy* through the well known Florentine publishing concern of Tartini and Franchi, and that he had already submitted to the board of censors the entire work, including an introductory study that he had just finished writing.¹³ The project was aborted, however, when it reached its final stage, since at that time — the precise date is not known — a more complete manuscript of Boccaccio's commentary was discovered by Anton Francesco Marmi. Salvino Salvini's introductory study, entitled "Del Boccaccio espositore di Dante," is still unpublished in the Marucelliana library of Florence.¹⁴ In this document he relates that he was the one to purchase the manuscript for his family library, that it begins with the literal exposition of *Inferno* V, 137, that both he and Anton Maria had at

first ascribed it to the copyist Maestro Grazia mentioned in the initial rubric of the codex, but that he was finally able to attribute it with certainty to Boccaccio. He furthermore states that since his efforts to find a complete manuscript had been unsuccessful, he had resolved to publish the one he had, convinced that even fragments are worth printing if they aid us in studying the great authors of the past:

Né perché egli sia manchevole nel principio mi ha rimosso dal pubblicarlo, sapendo che anche i frammenti degli ottimi scrittori sono preziosi, a guisa de' bordi e de' rottami delle antiche statue, che si conservano, dagli intendenti, tralle cose più rare. (f. 256v)

To Boccaccio's text, Salvino had appended some marginal notes prepared by Anton Maria "a maggior intelligenza d'alcune antiche parole e d'alcun luogo" (f. 256r).

Before hearing of Marmi's manuscript, interested literati were eager to see in print Salvino Salvini's promised volume, in spite of the fact that it was to be based on an incomplete manuscript, as could be surmised from the announced title of the intended publication: *Comento di Giovanni Boccaccio sopra alcuni canti dell'Inferno di Dante*.¹⁵ Testifying to the general approbation of the scholarly community is a letter of Apostolo Zeno, who on 11 January 1719 wrote to Salvino from Vienna that the announcement of his imminent publication was received by all of his acquaintances "con applauso e con lode."¹⁶ But Marmi's good fortune marked the demise of Salvino's editorial project, which he now had to abandon altogether. And so he yielded his place of prominence in the scholarly news to rumors, more or less well founded, regarding plans to publish immediately the entire commentary.

From an article in the *Giornale de' letterati d'Italia* for the year 1727 we learn that the Marmi manuscript was originally found in Magliabechi's library, and that Marmi had intended to publish it himself in Florence until he was dissuaded by Donna Aurora Sanseverino, duchess of Laurenzano, who was keen — for undisclosed reasons — on having Lorenzo Ciccarelli publish it in Naples.¹⁷ News of Marmi's discovery and changing editorial plans travelled far in the scholarly world, but it got predictably distorted along the way. When it reached Apostolo Zeno in Vienna, it concerned not the first seventeen cantos of the *Inferno* but the entire *commedia*. Consequently Zeno, who had seen the now lost Grandi manuscript of the commentary¹⁸ and who had corre-

sponded with Salvino Salvini on Boccaccio's work, expressed great scepticism. "Staremo a vedere," he wrote to his brother Pier Caterino on 22 August 1722, "cosa sarà questo commento del Boccacci che si vuole stampare in Napoli sopra tutta la *Commedia* di Dante."¹⁹ Word reached him that Marmi had arranged for the Neapolitan publication and he wrote to his brother, on 4 November 1724, that he was now afraid that too many unwarranted corrections might disfigure the text of the commentary.²⁰

At about this time Marmi, Salvino and Anton Maria Salvini, and Biscioni must have decided to collaborate — each assuming a specific responsibility — in publishing the complete text of the commentary. In fact, the *editio princeps* that was finally issued was made possible by Marmi's manuscript and, as we have learned from Biscioni's correspondence, was to include a study by Salvino Salvini on the whole work. But for some mysterious reason, when this new and more important editorial venture was practically at its end, Salvino Salvini decided not to write the promised introduction. On 2 October 1725 Biscioni wrote to Bottari that Salvino Salvini had just reached that decision and had withdrawn altogether from the project: "Ella dee sapere che egli a questi giorni," reported Biscioni, "si dichiarò di non voler far altro; che però potrebbero darlo [i.e., the commentary] fuori" (f. 55r). From these words it may be inferred that the Neapolitan publisher had been waiting for Salvino Salvini's prefatory study and was otherwise ready to release the work. On the other hand, Anton Maria did not deny his collaboration and provided the publisher with annotations to Marmi's manuscript, essentially extending and revising the glosses that he had prepared for his brother's intended publication a few years earlier. Biscioni's responsibility was to co-ordinate the project and, more importantly, to transmit the correct text to the publisher.

These men were, of course, eminently qualified for the different tasks with which they had been entrusted. None of their contemporaries could entertain serious doubts about their ability, although one could hardly deduce this from modern histories of literary and textual criticism. The current, unprecedented popularity of early Settecento studies is principally due to philosophers, literary historians and literary critics, who naturally restrict their field of view to philosophical and literary texts. Historians of scholarship, who alone could provide the conceptual categories in which figures like Biscioni and the two Salvinis could emerge

in all their significance, have paid scant attention to the early eighteenth century. This is especially true with respect to Tuscan scholars. Consequently a myriad of supposedly minor men, who then played a determining role in the production of culture, unjustly disappear in the great shadow of Vico or in the somewhat smaller ones cast by Gravina, Muratori, Maffei and Conti. Familiarity with their studies and with the network of professional relations that united them to one another and to others such as Bottari, Rosso Antonio Martini, Marcantonio de' Mozzi, Angel Maria Ricci and Anton Francesco Gori — to mention only a few of the prominent Tuscan scholars of the post-Magliabechi generation — would modify and enrich our view of the age by forcing the conclusion that literary scholarship, far from having sunk into stagnant erudition, had then reached a mature stage of development and was capable of impressive sophistication. Collaborative projects, of which the Cruscan dictionary is the great archetype, were not uncommon. The unpublished correspondence of Martini and Bottari, for example, describes important details of a plan to issue in print Francesco da Buti's commentary with the co-operation of Martini, Biscioni and Bottari.²¹

Biscioni was therefore not new at this kind of work. His personal qualifications were of the highest calibre. Here we need only recall that once he was appointed custodian of the library of San Lorenzo, he transcribed and put in order many ancient manuscripts that otherwise would by now probably be lost. By the time of Boccaccio's commentary he had to his credit, among other things, the first critical edition of the *Vita nuova* and of the *Convivio*, accompanied by a long introduction, which is the first systematic allegorization of Beatrice, and by annotations that contain, expressed in unequivocal language, some basic principles of the later discipline of textual criticism current until the bold innovative perspective of Michele Barbi.²²

Given such a background it is astonishing to read that the copy of the commentary that Biscioni had sent to Naples was thought to bristle with errors. The news that the philological accuracy of his work was under attack came as a great surprise to him as well. On 5 May 1725, he wrote to Bottari:

Non intendo come la copia del *Comento* del Boccaccio sia molto scorretta. Che lo scritto non sia buono, lo confesso ancor io; ma è però tale che si può facilmente leggere da chi intende qualcosa. L'originale prestatomi dal Sig. Cav. Marmi non era squisito: la furia che faceva il medesimo di

riaverlo era incomportabile: il mio nipote che lo copiò non ha buon carattere, ma sottosopra intende tanto a ragione gli scritti antichi, ch'io mi volli fidare più di lui che d'altri. Collazionai tutta la copia da me medesimo, e la corressi, e ridussi (come a me pare) alla buona ortografia, siccome ho fatto delle novelle di Franco Sacchetti: e di più, parendomi d'aver operato bene, mi sono sottoscritto appiè della medesima copia. (f. 30v)

Quanto ho detto riguarda la prima parte, o voglia dire porzione del noto commento, giacché, come V.S. sa, la seconda porzione fu copiata antecedentemente alla prima, non essendosi ancora ritrovata quest'altra. La seconda porzione, ha di bisogno d'esser ridotta all'ortografia della prima, perché veramente fu copiata per appunto siccome stava nell'esemplare del Salvini. (f. 31r)

These two paragraphs contain several significant pieces of information:

1. Marmi, who was apparently very jealous of his manuscript (now known as F¹), lent it for a brief time to Biscioni so that he might make a copy of it.²³ However, from the preface that Anton Maria Salvini wrote to his annotations, we know that Marmi also lent it to him and that he, in turn, immediately started to gloss it. "Alcune piccole annotazioni e correzioni, perché possa uscire dalle stampe più netto e più emendato" is Salvini's own description of the nature and purpose of his work on the manuscript.²⁴ From these words Padoan must have concluded that it was Salvini who had sent the copy to Naples after having altered the text in an attempt to improve it.²⁵ Given the documentation contained in the letters, it is more probable that Salvini here refers to textual corrections indicated in his glosses and not to changes performed on the actual text that was later printed. A few examples will suffice to support this statement: *Agellio*, *rugali*, *Fumone* and *Sentra* according to Salvini should have read respectively *Aulo Gellio*, *rurali*, *Sulmone* and *sentirà*, as he explained in his notes.²⁶ In the text, however, they were printed as they were in the manuscript. Contrary to what Padoan believes, the errors in the printer's copy of the manuscript were not the intended corrections of Salvini but changes introduced by Biscioni. Salvini's corrections were simply indicated in his annotations.

2. The printer's copy was made by Biscioni's nephew under his uncle's supervision. Biscioni, furthermore, collated the two copies and signed the one he sent to Naples. This manuscript, which contains the first part of F¹, is not listed by either Branca

or Padoan;²⁷ if it is still extant, Biscioni's signature would be the surest and easiest way of identifying it. Being itself an eighteenth-century copy, it would not affect Padoan's superb critical text of the commentary, but it would fully explain the textual peculiarities of the first edition. In fact, Biscioni says in his letter that, having collated his nephew's copy and the original borrowed from Marmi, he changed the spelling of some words in order to make it conform to his criteria — which, however, he does not describe — of "la buona ortografia."²⁸ This accounts therefore for some of the orthographic oddities that later editors of the commentary have signalled as errors of transcription from Marmi's manuscript.

3. The second part of the commentary, beginning with the literal exposition of *Inferno* V, 137, was copied by Biscioni, or by someone else for him, prior to the discovery of Marmi's manuscript, which contained also the first part. This copy was signed and dated 14 September 1714 by Biscioni²⁹ — it is known as F². In his letter of 5 May 1725 Biscioni states that the printer's copy, the second half of which was based on Salvini's original, was not collated with the manuscript that also contained the first part. This confirms with external documentation Padoan's conclusion, which was derived mostly from internal evidence, that the first edition was based on Marmi's manuscript for the first part and on Salvini's for the second.³⁰ It was Biscioni's opinion, and his implicit recommendation to the Neapolitan publisher, that the second part of the manuscript should be made to conform to the orthographic characteristics of the first part, but this was apparently not done.

4. The writing of the entire copy sent to Naples was very difficult to read for anyone unfamiliar with the ideas discussed by Boccaccio. Many errors are therefore attributable to the printer's inability to decipher the copy and not to the copy itself. But critics of the first edition did not make such distinctions. Most of them probably agreed with Apostolo Zeno, who felt that inaccuracies in the final product were frequently the result of hypercorrections by the editors. "La maggior parte dei saccenti correttori moderni," he wrote to his brother regarding the commentary, "vogliono aggiustare, o più tosto guastare l'ortografia degli antichi a lor fantasia."³¹

Word somehow reached Anton Francesco Marmi that the printed commentary was full of errors, and he, in turn, reprimanded the

editor, Biscioni, rather than the publisher or the printer. In a letter dated 2 October 1725, Biscioni wrote to Bottari:

Una sola cosa voglio dire a conto de' tanti spropositi che dicono vi siano dentro, avendomi sopra di ciò fatto una lunga diceria anche il Sig. Cav. Marmi. A me dispiace infinitamente il non poterne far riscontro sulle mie copie (mie, cioè fatte fare da me, ma da me rivedute) con questa edizione. Se pure V.S. stimi cosa fattibile, avantiché questo comento esca fuori, il dargli. Ella un'occhiata alla sfuggita, e notate le imperfezioni più essenziali, farmene partecipe; io potrei allora prontamente riscontarle su questi esemplari, rimandarle le correzioni, da mettersi poi dallo stampatore nel fine dell'opera. Mi rimetto in tutto e per tutto al di lei prudente giudizio. (f. 55r)

It is not known if Bottari did what Biscioni asked him to do in this letter. Soon afterwards the edition did appear, but without the corrections, without the introduction by Salvino Salvini, and without mentioning at all Biscioni's key role in the project.

It is not very difficult to imagine how bitter Biscioni must have felt upon seeing the printed work. The attribution of the edition to Marmi, whose only contribution consisted in lending for a short time his manuscript so that it might be copied (in part) and glossed, and to Anton Maria Salvini, who had only compiled a few quick notes on it, seems in effect an outrageous violation of professional ethics — unless, of course, it was Biscioni himself who, much like Salvino Salvini, decided at the last moment to have no part in the publication. But this is a very unlikely possibility to say the least. However numerous the textual errors — including those that he regarded as improvements of the text, those that resulted from the fact that the two source manuscripts were not harmonized with one another, and those introduced by his unlearned printer as well as an expectable number of purely typographical errors — and however serious their immediate consequences might be for Biscioni, Boccaccio's commentary was too important a publication for him to disclaim it altogether. We are left only with the possibility that the publisher, annoyed by the bad publicity that Biscioni had unwittingly caused him with his co-ordination and editorship, left his name out of the book. It was no doubt the unfair treatment that Biscioni received from the Neapolitan publisher that caused him to write a set of *Lezioni contra Cellenio Zacclori o sia Lorenzo Ciccarelli*³² — but these, needless to say, were never published.

NOTES

- * A version of this paper was presented to the Canadian Society for Italian Studies at the Learned Societies Conference in Guelph, June 1984.
- 1 *Del commento di M. Giovanni Boccacci cittadino fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri con le annotazioni di Anton Maria Salvini* (Firenze: 1724).
 - 2 For an example of his pseudonym see his edition of Dante's *Divina Commedia* (Napoli: Nella Stamperia di Francesco Larino, 1716), p. [3r], in which Ciccarelli signs his name as Cellenio Zacclori in his epistle dedicatory to Tommaso Farina.
 - 3 Apostolo Zeno, *Lettere* (Venezia: Valvasense, 1752), II, p. 347. The observation is made in a letter addressed to Pier Caterino Zeno and dated 4 November 1724.
 - 4 Cf. Giorgio Padoan, "Per una nuova edizione del 'Comento' di Giovanni Boccaccio," *Studi danteschi* XXXV (1958), 137-38, where relevant statements by Ciccarelli and Salvini are quoted from the first edition of the commentary.
 - 5 See the unsigned bibliographical review "Novelle letterarie d'Italia fino all'anno MDCCXXVI," *Giornale de' letterati d'Italia* XXXVII (1925, but printed in 1726), 471.
 - 6 Ignazio Moutier, "Avvertimento," in Giovanni Boccaccio, *Opere volgari* (Firenze: Moutier, 1831), X, p. vi; Gaetano Milanese, "Avvertimento," in *Il commento di Giovanni Boccacci sopra la Commedia con le annotazioni di A.M. Salvini* (Firenze: Le Monnier, 1863), I, p. v.
 - 7 Paget Toynbee, "Boccaccio's Commentary on the *Divina Commedia*," in his *Dante Studies* (Oxford: Clarendon, 1921), p. 70; Domenico Guerri, *Il commento del Boccaccio a Dante* (Bari: Laterza, 1926), p. 62.
 - 8 "Per una nuova edizione," 138. See also Padoan's "Nota al testo," in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, volume VI, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, ed. Giorgio Padoan (Milano: Mondadori, 1965), p. 716.
 - 9 Giammaria Mazzucchelli, "Biscioni (Antonio Maria)," in *Gli scrittori d'Italia* (Brescia: Bossini, 1760), vol. II, part 2, p. 1276. From a bibliographical point of view, this is still the most complete biography of Biscioni. A. Petrucci, "Biscioni, Anton Maria," in *Dizionario biografico degli italiani*, X (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968), pp. 668-71, is the most recent biographical sketch of Biscioni, but as far as his works are concerned Petrucci refers the reader to Mazzucchelli's account (p. 670).
 - 10 Mazzucchelli's study of Biscioni is also heavily indebted to an even earlier profile by Andrea Giulianelli published in Florence in 1756, as Mazzucchelli himself states on p. 1273, n. 1.
 - 11 The codex is numbered Cors. 905 (44.E.16) and titled "Lettere autografe d'Antonmaria Biscioni scritte a Monsignor Gio. Battari dai 17 gennaio 1712 ai 4 gennaio 1752." Further references will be given by folio number. Aldo Vallone, "Minori aspetti dell'esegesi dantesca nel Settecento attraverso testi inediti," *Letteratura e filologia* XII (1966), 141, mentions in passing Biscioni's key role in the publication of the commentary.
 - 12 This observation is also made by Amelia Cosatti in her catalogue of an exhibition of works by and on Dante, *La riscoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1967), p. 93.
 - 13 *Giornale de' letterati d'Italia*, XXX (1718), 393. The announcement also said that his was the only known manuscript of Boccaccio's commentary.
 - 14 "Del Boccaccio espositore di Dante," Biblioteca Marucelliana (Florence) MS A.179.30, fols. 229-57. Subsequent references will be given by folio number.
 - 15 *Giornale de' letterati d'Italia* XXX (1718), 393.
 - 16 Zeno, II, p. 31.

- 17 *Giornale de' letterati d'Italia* XXXVIII, pt. 1 (1727), 446. The noblewoman Aurora Sanseverino (1669-1730) was an esteemed poet and a member of Arcadia — cf. Giulio Natali, *Il Settecento*, 4th ed. (Milano: Vallardi, 1955), I, p. 147.
- 18 On the Grandi manuscript and on Zeno's acquaintance with it see Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1958), I, p. 20.
- 19 Zeno, II, p. 262.
- 20 *Ibid.*, p. 347.
- 21 See the Accademia dei Lincei codex numbered Ms. Cors. 1896 (44.E.7) and titled "Lettere autografe di Rosso Antonio Martini scritte a Monsignor Gio. Bottari dai 11 ottobre 1721 ai 23 novembre 1734." In his letter dated 18 March 1725, Martini wrote to Bottari:

Io approvo la stampa del comento di Francesco da Buti sopra Dante, e credo che il Giovannini [the copyist] dopo che averà fatto un poca di pratica, che per verità non ne ha molta, dell'antica scrittura potrà esser capacissimo di far la copia di un antico esemplare del sud.o commento, per il quale mi sento ancor io inclinato a prescerre quello della Crusca perché è antico e ben tenuto, benché da un pisano copiato apparisca. Ma per meglio stabilire sopra di ciò quel che sia da risolvere ho convenuto col Sig. Biscioni di portare il sud.o MS nella libreria di San Lorenzo per ivi confrontarlo con quei testi che ve ne sono, e poi far il simile con qualcun altro, per così meglio assicurarsi della bontà sua. (fols. 160r and v)

Francesco's commentary is again mentioned in a letter dated 28 January 1732. The publication had not taken place. Martini found himself with "una montagna di quaderni" (f. 236r) containing the commissioned copy of the Crusan manuscript, partly checked for accuracy of transcription, but no longer awaiting an imminent publication. "Voi poi mi direte," he wrote to Bottari, "che cosa io debbo fare di questi quaderni quando gli avrò terminati di collazionare" (f. 236r). What happened to these notebooks is not known; the commentary was not published for over another century.

- 22 For a study of his textual criticism see Domenico Pietropaolo, "Anton Maria Biscioni's Textual Criticism of the *Vita nuova* and of the *Convivio*," in *Studies in Medievalism* II, 3 (1983), 41-52.
- 23 Cf. Padoan, "Nota al testo," p. 716; the MS is described in detail on pp. 713-714. A longer description is given in "Per una nuova edizione," 131-32.
- 24 *Del comento di M. Giovanni Boccacci*, II, p. 332, quoted by Padoan, "Per una nuova edizione," 132, 138.
- 25 Cf. "Per una nuova edizione," 138, where Padoan also states: "Alcuni tra i più patenti errori furono corretti dal Salvini stesso."
- 26 See Milanese's edition of the commentary, volume I, pp. 373 (*Aulo Gellio*), 84 (*rurali*), 267 (*Sulmone*), 483 (*sentirà*). In his critical text Padoan reads respectively *Agellio* (p. 234), explained as *Aulo Gellio* in a footnote (P. 840, N. 332), *rugali* (p. 4), explained as *rurali* (p. 768, n. 22), *Fummone* (p. 150) and *sentirà* (p. 320).
- 27 See Padoan, "Nota al testo," and "Per una nuova edizione," and Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I, pp. 19-20.
- 28 On Biscioni's edition of Sacchetti, which is cited in the letter as an example of his concept of "buona ortografia," see Michele Barbi, *La nuova filologia* (Firenze: Sansoni, 1938), p. 95.
- 29 Cf. Padoan, "Per una nuova edizione," 132.
- 30 *Ibid.*, 138.
- 31 Zeno, II, p. 237.
- 32 Mazzucchelli, II, part 2, p. 1279.

Matteo Maria Boiardo and the *Cantari di Rinaldo*

One of the distinguishing features of the *Orlando innamorato* is Boiardo's sophisticated use of both medieval and classical sources in a poetic form that closely mimics, with false naïveté, late-medieval oral epic tradition. This paradox is perhaps unique to Boiardo's masterpiece — not even Pulci is as faithful to the medieval *cantastorie* tradition — and may explain as well why, in the face of altered sixteenth-century standards, the *Innamorato* quickly fell into disfavor. Today, however, no one should doubt the poet's erudition and inventiveness. These are two traits which most assuredly transcend sixteenth-century poetic circumscriptions, and to which Ariosto pays certain tribute by his own use of sources in the *Furioso*. But while Rajna's monumental study of Ariosto's sources has permitted critics to delve more deeply into the poet's intertextuality, much of Boiardo's poem remains at the first stage of research, and many of his sources still await exposure.¹

Among the books on Boiardo's shelf, the *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* undoubtedly had an important place.² This long poem, seminal for the Rinaldo tradition at the end of the Quattrocento, recounts its namesake's struggles with Carlo Magno and the Maganzesi up until his death and popular sanctification. Its structure conforms to the general rules for the amplification of early epic poems as defined by Domenico de Robertis.³ It repeats the same narrative cycle, beginning with an attempt by the Maganzesi to sabotage Rinaldo's exile, the steps he and others take to defend his cause, and his eventual absolution. The form of the poem as we have it most likely reflects a long period of development through oral performance before finally reaching the written word.

Several circumstances suggest that Boiardo knew the poem, though in what precise form we cannot be sure. It undoubtedly dates from the first half of the Quattrocento, as paleographic analysis of its most important manuscript attests.⁴ Scholars are certain only that the poem was known in Tuscany, and unfortunately no evidence certifies its presence in Emilia, or more specifically in Ferrara.⁵ Rajna has hypothesized that the first extant edition was published in Naples in 1479, which if true corroborates its widespread diffusion in the peninsula by the last quarter of the century.⁶

While the circumstantial evidence may be scarce, textual evidence in the poem itself supports two hypotheses: that Boiardo had a written copy of at least part of it, and that he was familiar with the Rinaldo tradition as a whole. Neither thesis is particularly surprising. Further, an analysis of those passages in which an intertextual link is most manifest furnishes substantial insight into Boiardo's approach to writing and the broad fictions on which the poem rests. In simplest terms, his attitude toward the *Monte Albano* is often in the same spirit of "historical accuracy" that Antonio Franceschetti has pinpointed for the *Aspramonte*.⁷ Through the poet's precise allusions to his sources the *Innamorato* becomes a segment in the vaster history of the Carolingian era, the chronicling of which, Boiardo would have us believe, is an ongoing process to which each poet/historian contributes with his own work.

Chronology in itself does not interest Boiardo, however, and it is not his primary motive for alluding to other texts. The poet often subordinates questions of time to other structural interests,⁸ and his true purpose in exploiting the tradition becomes clear only when the reader understands Boiardo's precise methodology. In the case of the *Cantari di Rinaldo*, the poet relies on his source to highlight, through both analogy and contrast, the characters of Orlando and Rinaldo, often for comical ends, and he discards those elements that fail to fit his scheme. As a result of these changes the two texts become difficult to reconcile: the *Cantari's* assertion, for example, that Rinaldo is beatified after his death is difficult to believe in the light of the *Innamorato*. Nor does any biographical "wholeness" or consistency of characterization appear to interest Boiardo at all. His approach is, in a word, selective, and his selectivity draws on precise notions of the ideology of character and the nature of literature.

What follows is a close examination of two episodes that most strikingly attest to Boiardo's familiarity with the *Cantari* and the

tradition they generated. While we cannot know, from the available evidence, the extent of Boiardo's reading — fragmentary or whole — the episodes do bring us much closer to an understanding of his use of medieval sources, and of his thinking about literature.

The first duel

The signs that send us back immediately to the text of the *Cantari di Rinaldo* appear in Orlando's invectives during his great duel with Rinaldo at Albraca (I.xxvi-xxvii). Rinaldo himself unwittingly sparks his cousin's rage, though in fact he is trying to becalm him. He reminds him of their family ties, which should exclude *a priori* any possibility of a duel: "Guerra non aggio, / Né voglio aver con teco, il mio cugino. . ." (I.xxvi.60). The use of "il mio cugino" as an appositive and not a vocative underscores the importance of the relationship, and not merely the fact that it exists. Orlando understands at once Rinaldo's subtle argument:

Rispose il conte ad esso: — Animo vile,
Che ben de chi sei nato hai dimostranza,
Mai non fusti figliol d'Amon gentile,
Ma del falso Genamo de Maganza.⁹ (I.xxvi.61)

The reference is to the initial episode of the *Cantari di Rinaldo*, which begins precisely with Ginamo's declaration to Amone that he, Ginamo, is Rinaldo's true father.

Io te n'ho detto e dirò proprio il vero
e non terrò piú la cosa nascosa,
ché gli è passato quindici anni omai
che con tua donna mio volere usai,

e da quel tempo in qua tenuta l'èi
per mia amica, come saper puoi,
e per vero è che io ho avuto di lei
i quattro figli i qual tu tien per tuoi;
giuroti in verità che ellin son miei. (I.10-11)

This daring announcement plunges Carlo Magno's court into crisis. Beatrice, Rinaldo's mother, denies Ginamo's accusation, and eventually he pays for his slander with his life, at Rinaldo's hand. But the parentage question is never resolved, even though

Amone finally does accept Rinaldo as his son.¹⁰

In Boiardo's scene, Orlando exploits the uncertainties about Rinaldo's parentage that Ginamo appears to have created. Aware of the lack of absolute proofs, Orlando repeats the accusation, implying by extension Rinaldo's own moral inconsistency, since he too may be a member of the Maganzese clan. Immediately thereafter Orlando returns to the most famous, and most certain, indictment of his cousin:

— Oggi hai trovato il brando de iustizia!
 Confessa le tue amende tutte quante;
 Che sei per fama publico ladrone,
 Io vo' che tu 'l confessi, e far ragione.— (I.xxvii.15)

Here Boiardo is undoubtedly drawing on the widespread commonplace of Rinaldo the thief that a fifteenth-century audience would expect to find in his poem. While the allusion is vague, it is nonetheless true that Rinaldo's figuration as a brigand originates in the French version of the *Cantari di Rinaldo*, passes into Italy most likely in that poem, and then filters into other *cantari* of the Quattrocento.¹¹ Rinaldo's response recalls his adversarial relationship with Carlo Magno, which is a constant in the *Cantari di Rinaldo*. Here he extends that position to Orlando, who is often his ally in the earlier poem:

— Tu te credi tuttora essere in Franza, —
 Disse Rinaldo — e gli altri minacciare.
 Chi cambia terra, die' cambiare usanza;
 Re Carlo quivi non può comandare. (I.xxvii.16)

The challenge to Charlemagne's authority is, moreover, the ideological basis for much of the action in *Cantari di Rinaldo*. In the fifteenth *cantare*, for example, the emperor wants to hang Rinaldo; the narrator relates:

Quando Rinaldo intese Carlo Mano,
 gî invér di lui con quel[lo] coltello in mano,
 dicendo: "S'io credesse ch'a tua colpa
 Gan m'offendesse «e» que' di sua amîsta,
 presente disfare'ti d'ossa e [di] polpa." (XV.14-15)

Carlo retreats and Rinaldo then flees. Such is the case throughout the poem, where Rinaldo continues to challenge, in one way or another, his king's authority.

To return to the *Innamorato*: Rinaldo proceeds with accusations against Orlando, which derive from the tradition of the *Aspramonte*.¹² Orlando responds with charges of his own regarding his cousin's past behavior:

Or tu te vanti, e pòi bene aver caro,
De avere occiso il forte re Mambrino;
Ma non sa dir alcun come andò il fatto,
Perché tu pur fuggisti al primo tratto.

Quella battaglia fu molto nascosa
Là dopo il monte, e senza testimonio;
Chi giurerà come andasse la cosa,
E se il tuo Malagise col demonio
Te dette la vittoria sí pomposa?
Ed odito aggio ancora, o ch'io me insonio,
Che il fratel Constantin pur fu ferito
Dopo le spalle, e fu da te tradito. (I.xxvii.20-21)

In these octaves Boiardo's direct reliance on the *Cantari di Rinaldo* becomes indisputable, for the knight's words precisely summarize two stories already told there. Orlando is in fact present at the battle that ends with Mambrino's death: he fights against him alongside Rinaldo until the latter asks his cousin to leave them alone. The issue, Rinaldo contends, lies between him and Mambrino, because the Christian knight had already killed the Saracen's brothers, Brunamonte, Chiariello, and Constantino. The duel continues until Rinaldo conceives of a strategy for winning:

Pensollo di menar drieto ad un monte
che era maggiore assai d'un palagio,
per esser con Mambrino a solo a solo,
e per fuggir de' Saracin lo stuolo.

Mambrin gli andava colla spada addosso;
Rinaldo mostra di temere lui,
a rincularsi indietro tosto è mosso. (XXV.27-78)

Mambrino follows him:

ben lo seguiva, tanto che amendui
fûr[ono] dietro a quel poggetto soli nati,

se non che Malagigi sul poggetto
 drieto gli andava colla spada ignuda,
 ché di veder tal cosa ha gran diletto. (XXV28-29)

Here the battle ends: Rinaldo severs Mambrino's hands, so silencing his sword, and Mambrino languishes. Rinaldo then removes his enemy's helmet, because he wants to baptize him. Mambrino, however, refuses to renounce Mohammed, and so Rinaldo, once again merciless, decapitates him. Here then is born the motif of Mambrino's helmet, which appears in the *innamorato* and is a constant of Rinaldo's identity.

What is striking, however, is the fidelity with which Boiardo repeats the details of the episode, using Orlando as a narrator. But in making the paladin recount the story, Boiardo is careful to distinguish between Orlando's own limited point of view and the reality of the story as first told by an omniscient narrator. Rinaldo's clever flight becomes, according to Orlando, an act of cowardice, and the hidden place behind the hill leaves open the possibility of magical intervention by Malagigi, the only witness. At this point Boiardo finds what I would call his "narrative space," a fundamental component of his compositional approach. It is that empty space between the "historical reality" and the possible alternative versions of the story, as furnished by the narrative structure of the text itself. The source text breaks down into different partial stories, which different characters witness and can later recount; all these stories taken together constitute the matrix, the text itself, elaborated by an omniscient narrator. Through a process of dissection, which privileges the point of view of a given character (here Orlando) over that of the omniscient narrator, Boiardo exploits his sources, reactivating them as living co-texts and not as flat, dead histories. He subjects them to a critical eye and innovative readings, at once postulating and questioning their validity as "histories" in that grand history that is the Carolingian cycle.

Such an approach is, moreover, wholly consonant with the Quattrocento's new philological spirit. Boiardo confronts the *Cantari di Rinaldo* with a penetrating eye that could only be possible in an age of triumphant philology. As Garin reminds us, the philologists, "pur rispettosissimi di forme tradizionali, affrontano ogni documento, ogni carta, ogni libro, considerando che, così come si presenta, esso è un fatto umano, una traccia e una risonanza umana, e come tale soggetta a esame e discussione critica."¹³ The sacred, indisputable text does not exist for the

humanist, and with this newly permissive spirit Boiardo initiates an implicit, and ironic, discussion of the "fidelity" of his source as a "historical" document. The effect is to lend a startling new vitality to the story, reviving it through a simple gesture of subjectivity, and in turn to rescue it from the depths of literary history to which Humanism most likely had condemned it. The irony grows from Boiardo's knowledge that this is all a fiction, though he accepts his sources as history and subjects them to the same scrutiny that a real historical text might undergo.¹⁴

The discussion grows as well from a far more analytic attitude toward character. For Boiardo character is not necessarily the allegorical personification of a vice or virtue. Rather, the poet chooses to emphasize the unending variety of human behavior, which liquidates once and for all the polarized axes of good and evil so dominant in the medieval source. Thus the game he plays with the source is not limited to felicitous erudition: it is also a metatextual strategy, and the means by which Boiardo distances himself from his source in the same moment that he nears it. In this way he affirms that absolute truths, both in the text and in life, are difficult to grasp; the *Innamorato* itself, in its impulsive and inconsistent treatment of Orlando, gives ample proof of this.¹⁵

The poet's attitude is ultimately a product of the Humanist philosophy of the word. For Boiardo the word has a double function: it is the sign of a subjective reality and the mask for an objective reality that is unknown and unknowable. It is most certainly not endowed with an inherent epistemological truth value. The text of the *Innamorato* incarnates Pulci's ironic rejection of the medieval topos by which God and the word are one and the same. Stripped of its truth value, the word becomes a "fatto umano," literally an artifact, bearer of truth as well as falsehood, and wholly subject to the poet's conscious manipulation.

Boiardo's characters share his selectivity in truth-telling when they begin to narrate. Orlando, citing the duel with Mambrino, forgets that once he had believed the version of the events presented in the *Cantari di Rinaldo*: he neglects to claim that he had proudly recounted the news of Mambrino's death to Carlo Magno, effecting in this way a reconciliation between the emperor and Rinaldo. Equally partial is his "reportage" on the death of Constantino, which takes place in the eleventh *cantare* of the *Cantari di Rinaldo*. True, Rinaldo wounded his nemesis "dopo le spalle," an act condemned by the chivalric code.¹⁶ But once it is reinserted into the context of the episode, his "cowardice" is

mitigated: the knight had decapitated Constantino while the later was signalling his assassins to kill Amone's sons. Rinaldo was aware of Constantino's wickedness because two other characters had alerted him: a vavasor and his daughter, both of whom the Saracen had robbed. Killing Constantino can be laid to vendetta and self-defence, goals of which Orlando could not have been aware because he did not know the history. If it is true that Orlando heard the story the way he retells it (and he says that it was in circulation), then he is a victim of erroneous information. His offhand comment, "odito aggio ancora," ironically underscores the capacity of the word to distort truth as it passes from one voice to another.

Orlando's discourse, like Rinaldo's, is primarily rhetorical, and has two addressees. The first is Rinaldo himself, to whom Orlando directs his diatribe only to further enrage him, and he succeeds in this purpose. The other, more important addressee is the reader, and in this case the knights' altercation becomes a demagogical meta-discourse, with a double function. On the one hand, it suggests the possibility that the rules of chivalry, already broken by Orlando, have also been broken by Rinaldo, who like Orlando was not particularly faithful to them in the past. A more subtle purpose, however, is to furnish information so that the reader can decide which of the two paladins is truly the greatest. Boiardo centralizes the question in the text of the *Innamorato*, but calls into evidence different texts by citing episodes that are anterior to his own story. He thus appears to recognize the historical division of the Carolingian tradition into two branches, with Orlando and Rinaldo as the *capostipiti*, and he seems to want to engage his readers in a discussion of that tradition. The issue of Orlando and Rinaldo's relative merits thus disguises a deeper issue, that of the merits, both literary and ethical, of the texts and stories with which they are associated.¹⁷

In the *Innamorato* itself the question of relative merit reaches a climax in the second book, when Carlo Magno offers Angelica as a prize to whichever of the two knights most distinguishes himself in the battle against the Saracens (II.xxiii.15-16; this is the *Furioso's* point of departure). But it is not decided, here or elsewhere, with arms. In the duel at Albraca, the blows are even; with perfect symmetry Rinaldo answers each of Orlando's strikes against him. Final judgment falls then to the reader, who will side with Orlando or Rinaldo on the basis of his knowledge of the chivalric code, his familiarity with and preferences within the tradition, and his knowledge of the specific cases cited by the

knights. But at the same time Boiardo, ever the agile gamesman, makes such a judgment virtually impossible. He is far more interested in maintaining the conflict between the two, and not in awarding the trophy to one or the other of the cousins. Thus he intensifies his own plot and further complicates the poem's "ethical" issues, which consist above all in the explosion of the conflict between duty and love. He finds a perfect equilibrium in the posing of unanswerable questions, which allows his poem to reach its great textual length.

Indeed, while absolute judgments escape us, in each individual episode the circumstances tend to reward one knight and condemn the other. At Albraca, two indices suggest wrongdoing by Orlando. First, under love's influence he ignores the family bonds that should prevent him from battling his cousin to the death. Secondly, he bases his decision to eliminate Rinaldo on a completely erroneous motive, the fear that Rinaldo, equally in love, has come to Albraca to steal Angelica from him. In truth, it must be remembered, Rinaldo had come to commit an act of vendetta against Trufaldino, just as he had against Constantino in the *Cantari di Rinaldo*. Orlando, limited as always in his own point of view, is unaware of this.

The golden chair

The golden chair episode, at Morgana's Treasury, presents certain expository difficulties because the text seems to demand an allegorical reading. However, the starting point for interpretation remains the "historical reality," both intertextual and intratextual. One must first ask why, from among all the booty at his feet, our knight chooses a golden chair. The answer lies in the symbolism, which the poet himself explicates in the poem's first episode, of the golden chair as a seat of power:

Re Carlo Magno con faccia ioconda
 Sopra una sedia d'ôr tra' paladini
 Se fu posato alla mensa ritonda:
 Alla sua fronte fôrno e Saracino. . . . (I.i.13)

Given this symbolic value, Rinaldo's action loses its simple value as thievery, and becomes a symbolic challenge to power, or more literally an attempted appropriation of it. This has in itself a rich tradition, again traceable to the *Cantari di Rinaldo* and often linked

to brigandage. In the thirtieth *cantare* Rinaldo comes to a joust at a tourney Carlo Magno had organized in order to find a horse as powerful as Baiardo. In exchange for the horse, which would serve the king in his struggle against Rinaldo, he offers the royal crown. Rinaldo arrives riding Baiardo "che ne vien come un rondine ratto," and lifts the crown from its place:

Alla corona fu giunto di fatto;
giugnendo, presto colla man la prese,
poi parlò sí che Carlo ben lo 'ntese,

dicendo: "Carlo, poiché tua persona
non si diletta di magnificenza,
cioè di tener cosí ricca corona,
Rinaldo, fi' d'Amon, che è in tua presenza
porterannela via." Poscia sprona. (XXX.9-10)

Rinaldo ironically admonishes Carlo not to relinquish symbols of power so easily: he who pretends to possess them should behave in a way consonant with his status. This theme finds echoes in Boiardo's episode. Orlando answers Rinaldo's boast with a warning: "Il conte li dicea che era viltate / a girne carco a guisa de somiero" (II.ix.33). The image comically inverts the usual body-chair relationship: Rinaldo does not sit on the throne but carries it on his shoulders, a fairly sure sign that he is unworthy of it, because he is ignorant of its use. The wind that finally prevents his exit from the Treasury will serve allegorically to make this point.

Having heard Orlando's words, Rinaldo unleashes his anger against his cousin and Carlo Magno:

Disse Rinaldo: — E' mi ricordo un frate
Che predicava, et era suo mestiero
Contar della astinenza la bontate,
Mostrandola a parole de legiero;
Ma egli era sí panzuto e tanto grasso,
Che a gran fatica potea trare il passo.

E tu fai nel presente piú né meno
E drittamente sei quel fratacchione
Che lodava il degiuno a corpo pieno,
E sol ne l'ocche avea devozione.
Carlo ti donò sempre senza freno,
E datti il Papa gran provisione,
Et hai tante castelle e ville tante,

E sei conte di Brava e sir de Anglante.

Io tengo, poverello! un monte apena,
 Ché altro al mondo non ho che Montealbano,
 Onde ben spesso non trovo che cena,
 S'io non descendo a guadagnarlo al piano;
 Quando ventura o qual cosa mi mena,
 Et io me aiuto con ciascuna mano,
 Perch'io me stimo che 'l non sia vergogna
 Pigliar la robba, quando la bisogna. (II.ix.33-35)

The first two arguments repeat motives already expressed by Orlando and linked to the rivalry between the paladins. While he was preparing for the duel with Rinaldo at Albraca, Orlando reasoned thus:

Lui amato non m'ha né reverito;
 Pur, a sua onta, io son di lui maggiore,
 Ché egli è di piccol terra castellano,
 Et io son conte e senator romano.¹⁹ (I.xxv.55)

During the duel, Orlando responds to Rinaldo: "Ecco un ladrone, / Che è divenuto bon predicatore" (I.xxvi.33). The echoes indicate that the conflict is the same. Once again we are witnessing a struggle for superiority between the two knights, fomented not by Orlando but by Rinaldo, and verbalized through the theme of the hypocrisy of the self-righteous.

Rinaldo's acrimonious defence includes references to situations that can be traced back to the *Cantari di Rinaldo*, where the origins of that plebeian brigandage, so dear to the *cantastorie* and to Pulci, are found. In fact the brigandage begins with the need for food, occasioned by exile:

Rinaldo alla sua gente prese a dire:
 "Da mangiar non ci è nulla in questo fosso;
 sicché per esso ci converrà ire."
 Ricciardetto rispuose: "Ognun sia mosso;
 uscìan da parte che Carlo non sia,
 e rechiam vettuvaglia e salmeria,

e poi ci ritorniam nel piú profondo
 di questa selva, e lí prendìan riposo.
 Rubando, andìan d'itorno tutto a tondo;
 Carlo di noi non averà mai «osso»."

E cosí s'accordàr col cor giocondo.
 Montò a caval[lo] ciascuno vigoroso,
 uscìro[no] invér di Francia a guadagnare,
 a recar vettuvaglia da mangiare;

poi s'imboscavano in quella Dardenna
 ch'era una selva grande cento miglia,
 adrento sí che «non» danno una penna
 di Carlo Mano ne di sua famiglia. (XVII.17-19)

From these more basic motives, always tied to a challenge of the emperor's institutional power, Rinaldo and his companions move on to more sophisticated thieveries, singularly intended as acts of contempt. Rinaldo steals the crown, and immediately thereafter Malagigi frees the king of his horse; further booty includes Carlo's coat of arms and the swords of his twelve knights. Later still the theme of hunger returns: during the siege of Monte Albano (*cantari* 44 and 45), the survivors are forced to eat all the horses except Baiardo, whose blood they drink to satisfy their hunger. So when Rinaldo says that at times "*non trova che cena*," he signals conditions that are already much improved since times of extreme poverty.

Thus Boiardo erects a referential system that points to episodes within the text and outside of it, renewing and intensifying themes that preexist in the tradition. But again the poet is not content with a passive repetition that might bore him and his audience. Orlando's outrage at Albraca, underlined by his long, self-righteous speech, here disappears. Instead, he falls into a silence so total that his only words are hidden in indirect discourse: "*Il conte li dicea che era viltate / A girne carco a guisa de somiero*." In place of Orlando's fury we find Rinaldo's rage, and in his angry apology he emphasizes "grabbing Fortune's forelocks" when opportunity presents itself. But while Rinaldo's actions attempt to follow the paradigm of the "opportunity knocks but once" school, this allegory abruptly and wilfully ends when it comes crashing up against another one, that of the tempest, as Boiardo's interest in the comic once again triumphs. It is multi-level comedy, too. Rinaldo's humorous humiliation is even funnier since he is the aggressor, and because the immaterial wind defeats his avarice for material gods. But that wind is none other than "fortune" itself, not the positive fortune of opportunity, but the negative chaos that easily stymies man's most valiant efforts, and that Orlando, this time the better knight, has known how

to defeat by grasping Morgana's forelocks and literalizing the metaphor. So the scene becomes, overall, a comic meta-allegory of allegories in conflict, man's ingenuity versus his impotence before nature, with the certain message that the greater knight knows instinctively how to navigate these dangerous waters.²⁰

Rinaldo's mishap in Morgana's Treasury becomes even more humiliating when compared to the greatness of his character in the tradition. Indeed, when the text of the *Innamorato* is compared to that of the *Cantari di Rinaldo*, Boiardo's urge to comic irony emerges most clearly as his intertextual strategy. His Rinaldo becomes a caricature of the earlier figuration, in which the knight was seriously involved in struggles for power and survival between himself, Carlo Magno, and the Maganzesi. Rinaldo's self-defence is inadequate in the present situation: the dangers have vanished; Orlando has erased them. And the defeat of a knight who in the *Innamorato* knows nothing better than force, at the hands of the most immaterial force there is, actuates a hyperbolic travesty whose purpose is, yes, laughter. But it is laughter intensified by the knowledge of Rinaldo's role as knight who in the past was ready to challenge authority, be it allegorical or political, when the cause was just.

All this is apparent in a reading independent of the *Cantari di Rinaldo*: Rinaldo's humiliation is obvious when compared to the heroism and courage he manifests elsewhere in the story. Indeed, Boiardo's parodic tendencies function along two axes. The first is syntagmatic, inasmuch as characters leap from virtuous behavior to debasement; the second is paradigmatic, as characters reenact in the text episodes from the source.²¹ The new contribution of the *Cantari di Rinaldo* consists above all in rendering more explicit the shift in the character's ideology, which reflects the poet's ideology as well. In the *Cantari* Rinaldo's degraded "criminal" behavior reflects a sorry political situation, and the text makes him a hero. But in the *Innamorato*, while he exhibits inappropriate behavior in response to what he sees as another unjust social situation, the text in no way endorses him, but instead ridicules him. This shift once again suggests that for Boiardo nothing about his sources is sacred, including their presentation of noble characters. The *Innamorato* absorbs its sources, exploiting them almost abusively for the text's internal ends. Any reading of the episode that wants to see in Rinaldo a noble hero in the altered social context of fifteenth-century Italy must somehow account for his defeat. If Rinaldo is the spokesman for a new bourgeoisie, he is a spokesman who is not only vanquished,

but silenced. Certainly this augurs poorly both for our exaltation of his "nobility" and of the class he should represent. The only ideology that Boiardo finally endorses here is a textual one, which subordinates consistency of character to the ends of plot and the comic.

While further investigation of these two texts may yield additional points of contact, these episodes alone bring Boiardo's strategies into focus. Taken together, they are complementary; each provides an opportunity for a character to comment implicitly on the figure of Rinaldo as presented in the seminal text. In the first case Orlando offers a negative reading; in the second Rinaldo gives us a sympathetic one. As both characters finally impersonate the reader in the text, so do they reflect the poet as well, as "reader" of the tradition. Their conflict demonstrates the importance of the reader's point of view in actuating interpretation: they both discuss the same text, but present radically divergent conclusions. The *Innamorato* thus emerges, here as elsewhere, as a poem engaged in a profound investigation of the tradition from which it springs, and which ultimately conquers that tradition by absorbing it into its own structural and thematic architecture. Beneath its humor lies a text in search of solid ideological terrain, even if its most secure assertion is the inevitable ambiguity of the word.

NOTES

- 1 For a general discussion of Boiardo's relationship to the tradition, see Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso* (Firenze: Sansoni, 1900), pp. 22-31. In addition see the following studies of specific relationships: Gastone Razzoli, *Per le fonti dell'Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo* (Milano: Alberighi e Segati, 1901); and the more recent studies by A.R. Bart, "Alle fonti del Boiardo: il 'fier baisir' nell'*Orlando innamorato*," in *Studi e problemi di critica testuale*, XXV (1982), 19-24; Antonio Franceschetti, "Contributo allo studio dei testi carolingi conosciuti dal Boiardo," in *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali* (Firenze: Olschki, 1975), pp. 229-260; Michael Murrin, "Falerina's Garden," in *The Allegorical Epic: Essays in its Rise and Decline* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1980), pp. 53-85; Rosanna Alhaique Pettinelli, "L'*Orlando innamorato* e la tradizione cavalleresca in ottave. I. Raffronti di personaggi e situazioni," in *La rassegna della letteratura italiana*, LXXI (1967), 368-401, and "II. Raffronti di lessico e di stile," also in *La rassegna*, LXXIII (1969), 368-401; and three essays in the collection *Il Boiardo e la critica contemporanea: Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969* (Firenze: Olschki, 1970): R. Cremante, "La memoria della *Commedia* nell'*Innamorato* e nella tradizione cavalleresca," pp. 171-96; Walter Moretti, "Una novella boccaccesca dell'*Orlando innamorato*," pp. 328-38; and Ettore Paratore, "L'*Orlando innamorato* e l'*Eneide*," pp. 347-71.
- 2 I cite from *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, ed. Ezio Melli (Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1973), hereafter "*Cantari di Rinaldo*" or simply "*Cantari*." I am using this text as the only modern edition available, even though

we cannot know whether Boiardo had a similar version or mere fragments of it, although the textual evidence leaves little doubt that his knowledge of the poem was in a written form. Nor do we know by what title he knew the poem: 1491 is the earliest date for the Renaissance misnomer *Innamoramento di Rinaldo di Montalbano*, in which Rinaldo's love story occupies fewer than two *cantari* in 51. In the *Cantari* the character's name is "Rinaldo," while in the *Innamorato* the spelling changes: from an initial "Rainaldo" (book I, canto 1) it is fixed finally as "Rinaldo." In order to be faithful to Boiardo, who has already suffered too many attempts to Tuscanize his language, I use "Rinaldo" when speaking about the *Innamorato*, and "Rinaldo" when discussing the *Cantari*.

- 3 "Il mestiere aveva il sopravvento sull'immaginazione, o ne era il surrogato; alla varietà degli oggetti faceva riscontro una notevole povertà di mezzi, una limitata libertà tecnica. L'innovazione è per lo più d'ordine amplificativo, o sostitutivo (sostituzione di *topoi*, sia nell'ordine narrativo sia in quello formale): i testi si trasformano per continue sovrapposizioni e proliferazioni; o, nell'ambito più ristretto d'una soluzione retorica, finiscono col girare su se stessi, con ritorno a distanza, le formule aiutando, perfino sulle posizioni di partenza": Domenico De Robertis, "Problemi di metodo dell'edizione dei cantari," in *Editi e rari: Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento* (Milano: Feltrinelli, 1978), pp. 93-94.
- 4 Among the Italian manuscripts the most important are the Palatino 364 at the Biblioteca Nazionale in Florence, which is the textual basis for Melli's edition, and a fragment of 509 octaves, Cod. Riccardiano 683. Fifteen printed editions survive, as well as notices about two others, Venezia 1491 and Milano 1510, which are lost. See Melli's introduction, XXIV-XXXIX. Melli has also identified fragments of a lost manuscript that Lionardo Salviati studied in preparation of the first edition of the *Vocabolario della Crusca*: see "Estratti di un perduto codice del 'Rinaldo da Montalbano' in un manoscritto autografo di Lionardo Salviati," in *Convivium*, n.s. III, XXIX (1961), 326-34. On the rich French tradition, both in prose and in verse, see Melli's introduction, vii-xxiii, and also "Rapporti fra le versioni rimate del *Renaut de Montauban* e il *Rinaldo* in versi del manoscritto Palatino 364," in *GSLI*, CXLI (1964), 369-89, and "I Cantari di Rinaldo e l'epica francese," in *Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali*, anno 64°, *Rendiconti*, LVIII (1969-70), 102-56. Three studies by Pio Rajna should be remembered: "Rinaldo da Montalbano," in *Il Propugnatore*, III (1870), pt. I, 213-41; pt. II, 58-127 (but see also Melli's corrections in his *GSLI* article); "Due frammenti di romanzi cavallereschi," in *Rivista di filologia romanza*, I (1872), 163-78; "Frammenti di un'edizione sconosciuta del *Rinaldo da Montalbano* in ottava rima," in *La Bibliofilia*, IX (1907), 132-49. Rajna was the first to hypothesize the existence of a Franco-Italian version of the poem, which would have been lost; Florence Callu-Turiaf offers proof of its existence in "Notes sur une version disparue de la chanson de 'Renaut de Montauban' en franco-italien," *Le Moyen Age*, LXVIII (1962), 125-36.
- 5 The catalogues that I consulted are the three published by Bertoni in *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I* (Torino: Loescher, 1903); they index the libraries of Borso d'Este (1487), Ercole I (1495), and Eleonora d'Aragona. Although he gives no proof whatsoever, Bertoni names the *Rinaldo da Montalbano* among the popular romances at Ferrara. The other published lists (which I consulted as well) are: that of the books of Nicolò III, published in part by Rajna in "Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel secolo XV," in *Romania*, II (1873), 49-58, and completely by Adriano Cappelli, "La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV," in *GSLI*, XIV (1889), 1-30; and a list from 1480 that Luigi Napoleone Cittadella published in his *Il castello di Ferrara* (Ferrara: Taddei, 1875). A French edition of the poem is recorded in Mantova in 1407. See the inventory published by Wilhelmo Braghirolli, Paul Meyer and Gaston Paris, "Inventaire des Manuscrits en langue française possédé par Francesco Gonzaga

- I, capitaine de Mantoue, mort en 1407," in *Romania*, IX (1880), 497-514. The codex is today at the Marciana in Venice, ms. fr. XVI.
- 6 See Rajna, "Frammenti di un'edizione sconosciuta," cit.
- 7 Franceschetti, "L'Orlando innamorato . . .," cit., p. 230. Boiardo's historicism is limited, however, and he does not hesitate to change history if it will be useful to his ends. For example, he reincarnates Viviano, Malagigi's brother, even though he had died early in the *Cantari di Rinaldo*.
- 8 The poet exploits the possibility of entertaining the reader by introducing chronological interruptions that the *entrelacement* facilitates. At I.xix.21, for example, Orlando meets a knight, a young girl, and three giants. The knight is Brandimarte, the girl Leodilla; but Brandimarte does not meet the giants until I.xx.10. At II.xv.58, Rinaldo arrives at Mambrino's fountain, drinks the water, sees Angelica and falls in love with her; but Angelica does not arrive there until II.xx.44. In both cases Boiardo profits from anonymity and suspension to keep his reader's attention; the rhetorical strategy triumphs over the temporal demands of the story. In addition there is the herculean task of generating any meaningful chronology between the stories told in the *Cantari* and those of the *Innamorato*. While the events of the latter poem could be nestled among the *Cantari*, this sort of effort would have little value, and seems to be irrelevant to those poets who make new contributions to the tradition.
- 9 I cite from the *Orlando innamorato*, ed. Aldo Scaglione (Torino: UTET, 1979).
- 10 The omniscient narrator of the *Cantari di Rinaldo* never appears to doubt Rinaldo's parentage; he consistently refers to the knight as "figliuol d'Amone." Still, in having Orlando repeat the accusation, Boiardo implies its potential validity in the epic world of Carlo Magno.
- 11 See Pettinelli, "L'Orlando innamorato e la tradizione cavalleresca in ottave. I. Raffronti di personaggi e situazioni," cit. She finds passing references to Rinaldo's thievery in the *Innamoramento di Carlo Magno*, in the *Orlando Hübcher*, and finally in the *Altobello*. Pettinelli's catalogue is incomplete, however, because of the inexplicable absence of the *Cantari di Rinaldo*, whose stories of thievery are most likely seminal for those poems that she has studied. I would add that the same accusation is found two other times in the course of this episode: at I.xxvi.33 ("Orlando gli dicea: — Ecco un ladrone. . .") and at I.xxvii.19 ("Ché tu sei ladro; et io son cavaliere . . .").
- 12 Franceschetti, *L'Orlando innamorato*, cit., pp. 233-36. It seems that Rinaldo is capable of the same inaccuracy already identified in Orlando. With regard to the accusation about Balante's death (I.xxviii.11), Franceschetti notes: "Va in ogni modo sottolineato lo sforzo di Rinaldo di far ricadere sul cugino la colpa di avvenimenti in cui egli in realtà non ebbe alcuna parte (si notino in particolare il quarto e quinto verso di quell'ottava): a proposito di questi fatti il romanzo [Andrea da Barberino's *Aspramonte*] cita Orlando solo una volta, e il poema non lo nomina affatto" (p. 236).
- 13 Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano* (Bari: Laterza, 1981 [1947]), p. 14.
- 14 Boiardo activates this irony through his continual references to Turpino. His treatment of Turpino is outside of the scope of this study, though it certainly merits greater attention. Boiardo undermines Turpino's supposed authority by citing his hyperbole. Here is the narrator talking about an elephant's feet:

Dice Turpin che ciascuna era grossa,
Come ène un busto d'omo a la cintura.
Io non ho prova che chiarir vi possa,
Perché io non presi allora la misura.

This example is particularly telling, because the narrator himself keeps a critical distance from his source, thus indirectly affirming the unreliability of "history."

- 15 On Orlando's inconsistency see Elissa Weaver, "Orlando imperterrito, intimidito, dignitoso, rozzo e la varietà del verziere di Matteo Maria Boiardo," in *Annali d'Italianistica*, I (1983), 144-49.

- 16 Moreover Rinaldo was a guest in Constantino's palace, which the Saracen had stolen from the vavasor. From this detail as well Orlando could have drawn his accusation of betrayal.
- 17 Contemporary readers, accepting the invitation, debated the question of Rinaldo or Orlando's superiority. Alessandro Luzio and Rodolfo Renier document a lively argument between Isabella d'Este Gonzaga and Galeazzo Visconti on the superiority of Orlando or Rinaldo; Bernardo Bellincioni was also involved and wrote three sonnets on the subject. See Luzio and Renier, "Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza," in *Archivio storico lombardo*, XVII (1890), pp. 99-107.
- 18 In addition a golden chair is furnished to all 32 of the kings present at Agramante's war council: see II.i.33.
- 19 I cite as well the first half of the octave (I.xxv.55), since it contains a reference, though somewhat generic, to the stories of the *Cantari*:

Sempre a mia possa l'aggio favorito
 Nella gran corte de lo imperatore;
 E mille volte che è stato bandito,
 L'ho ritornato in grazia al mio signore.

In many episodes in the *Cantari* Orlando tries to help his cousin. In *cantare* I he sends a messenger to Beatrice to alert her of the trouble at court that Ginamo has provoked. In IV he aids Rinaldo against attacks by Gano. In XXV Orlando arranges a reconciliation, albeit temporary, between Rinaldo and Carlo Magno, when he proudly announces Mambrino's death to the king. And in XLII Orlando tries in vain to convince Carlo Magno to make peace with Rinaldo.

- 20 On Boiardo's use of allegory see Murrin, cit., and Charles S. Ross, "Angelica and the Fata Morgana: Boiardo's Allegory of Love," in *MLN* 96 (1981), p. 12-22.
- 21 See Weaver, cit.

Epistemology in Eco's *Il nome della rosa*

Il nome della rosa has been widely acclaimed as a consummate compendium of Umberto Eco's linguistic theories, which are articulated in previous publications such as *Opera aperta*, *La struttura assente* and *Lector in fabula*.¹ Technical notions such as those of Model Reader, inter-textuality, extra-textuality, openness, closure, meta-language and meta-literature assume tangible, three-dimensional form in the novel. Still, rather than merely illustrate or clarify aspects of semiological methodology, Eco's narrative appears to construct, or at least suggest, a comprehensive theory of knowledge that is rooted firmly in linguistic premises and has meaningful implications for philosophic and literary inquiry in general. Stated in another fashion, in addition to reflecting on the structures and strategies inherent in the process of narration, Eco delves into the very nature of cognition itself,² fusing medieval and contemporary values into a unified system that may give the impression of being desultory or contradictory. This kind of effect is produced by the fact that Eco clothes his epistemology in a series of paradoxes that eventually resolve themselves into a coherent discourse. It is, therefore, possible to identify a dominant paradox that contains Eco's prime conclusions on the nature of knowledge. In turn, subordinate or tangential paradoxes buttress the central thesis, producing a polyvalent metaphor that is as compelling as the library-labyrinth situated in the very nucleus of *Il nome della rosa*.

The fundamental contradiction, pertaining to the pursuit of truth and knowledge, results from the juxtaposition of apparent progression toward a perceived truth, or set of truths, and the evanescence of the same. It will be shown that Eco's epistemology floats precariously between Pirandellian quasi-nihilism and Platonic idealism. Interestingly enough, one of the sub-paradoxes

involves those who are on the leading edge of man's quest for absolute answers to the riddle of human existence: the intellectual community. Eco seems to paint an ambiguous but broadly unflattering portrait of this élite group, which epitomizes the compulsive drive to attain unequivocal knowledge, on the one hand, and the grotesque disfigurements that the same impulse can engender, on the other.

Considering first what may be labelled the "positivist"³ strains in the epistemology that emerges from the novel, we must take into account the many references to the manifest stability of the cosmos, created in accordance with meticulously geometric principles. At one point Adso exclaims, "Fui mosso allora da spirituale dolcezza verso il creatore e la regola di questo mondo, e ammirai con gioiosa venerazione la grandezza e la stabilità del creato."⁴ Orderly motion in the universe is frequently stressed by characters who cite, "i modi e i numeri e gli ordini delle cose, così decorosamente stabiliti per tutto l'universo" (p. 285). Presumably echoing the author's own sentiments, the narrator at one point extols the virtues of architecture and, at the same time, those of the entire universe, which is constructed on the basis of identical criteria: "Perché l'architettura è tra tutte le arti quella che più arditamente cerca di riprodurre nel suo ritmo l'ordine dell'universo, che gli antichi chiamavano kosmos." (p. 34) Finally, that a transcendent, intelligible Truth exists and bathes palpable reality with its luminous materiality is an uncontested fact in the minds of certain thinkers — the faithful, if you will: "la verità è indivisa, brilla della sua perspicuità e non consente di essere dimidiata dai nostri interessi e dalle nostre vergogne." (p. 246) These are Adso's words and they seem to synopsise, rather forcefully, belief in the cognitive powers of the mind, as well as in the accessibility of reality, gained through materialist, phenomenological or even idealist modes of dialectic.⁵

It follows that logical man, deposited into such a reassuring context, cannot help inferring that the universe was formed by a deliberate act on the part of a compassionate Prime Mover who, in the act of creation, originated the phenomenon of communication.⁶ It is no mere coincidence that the opening lines of the novel are "In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio" (p. 19). In biblical as well as modern terms, man was brought into being explicitly to decipher that "verbo" or primordial word, which is synonymous with the universe itself. Emphasizing just such a conceptualization are the frequent allusions to the "book of nature" — an archaic metaphor that is

infused with modernist connotations by virtue of the writer's pervasive linguistic culture.⁷ Nature's most unique book, then, contains the essence of the physical laws of the universe; it methodically surrenders these truths to the inquisitive mind:⁸ "ci parla come un grande libro." (p. 31) By extension of this optimism, the universe may even become "loquace" (p. 31). That a divine intelligence bent on divulging its own quintessential nature exists and subtly orchestrates the unfolding universe is scarcely questioned by personae who exemplify the pursuit of attainable knowledge. Representative is a reference to the symbols of the world: "con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna" (p. 3).⁹ Although liturgical in denotation, such an assertion is clearly secular in connotation. To summarize, on the affirmative side of the epistemological equation we may place a series of observations expressing the belief that an omnipotent will communicates reliably and consistently with man through a vast code, thereby enabling man to comprehend his environment, which, of course, includes the code itself. As a result, what we might call "Newtonian man" imagines himself in a privileged position, inside a predictable cosmos where absolute time, space and motion exist above the realm of faulty sensibility.

A disturbing paradox is produced by a preponderance of contrasting modernist or quantum reality in which man no longer enjoys an aristocratic position by virtue of his superior faculties. Rather, he observes from a severely restricted perspective, seeing his universe from but a single vantage point: his own. Contemplative man, therefore, comes to the inescapable conclusion that his perceptions are necessarily inadequate and distorted.¹⁰ Such a modernist diagnosis is strongly suggested by a variety of references to the mysterious, arcane cosmos in which comprehensive or indestructible Truth remains hopelessly blurred.¹¹ According to this alternative view, the "book of nature" is still operative, but it is not at all alluring. Instead, it is sealed; it is a "libro misterioso" (p. 288). To proceed too audaciously through its pages, "si infrange un sigillo celeste e . . . molti mali potrebbero seguirne" (p. 96). By dint of a dramatic shift in interpretation, nature is suddenly obstructionist, evasive and hermetic. Its synchronous elegance now becomes a mocking delusion: "Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine," laments Guglielmo, "quando dovevo saper bene che non vi è un ordine nell' universo" (p. 495). The reassuring Garden of Eden is transfigured into an impregnable fortress; hence, the image of the "imprendibilità della Città di Dio" (p. 29). Signs

that elsewhere serve to disclose the sinuousness of reality suddenly are abstruse, unintelligible, "Segni di segni" (p. 19) — essences far removed from the symbols that mirror them. Decoding, then, is no longer the application of intelligence and logic for the purpose of discerning empirical entities but rather an almost desperate act of faith, a "preghiera di decifrazione" (p. 19).¹² Ultimately, the benevolent anthropomorphic Being that sustains anemic man in the context of what we might call the "medieval scheme" now seems almost demented, camouflaged behind and within a chaotic jumble of twisted signifiers: "così che dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli, anche là dove ci appaiono oscuri e quasi intessuti di una volontà del tutto intesa al male" (p. 19).¹³

Man's role within this particular construct is problematical at best, if we follow the argument that emerges from Eco's arrangement of quoted and paraphrased philosophical statements.¹⁴ Though it allows him to perceive the harmony of creation, man's consciousness also induces him to realize that only minute fragments of that symmetry are available to him: "di questo sillogismo [the universe] coglie solo proposizioni isolate e sovente sconnesse," confesses Adso, "dove la nostra facilità a cadere vittima delle illusioni del maligno" (p. 282). The unabridged syllogism will always elude man's eager grasp. That being the case, our disconnected premises lack final corroboration or validation. Eco's protagonists, therefore, find themselves mired in a disorienting galaxy of images that stand for other images, which in turn stand for still other images: "segni dell'idea di cavallo" (p. 36), for instance. Other signs, meanwhile, are self-contained contradictions in terms, utterly devoid of meaning; Guglielmo cautions the reader, "Ma non dimentichiamo che ci sono anche segni che sembrano tali e invece sono privi di senso, come blitiri o bu-ba-baff" (p. 114).¹⁵

The paradox of knowledge attained and knowledge repudiated assumes a haunting, lyrical expression in the form of the library — the focus of Guglielmo's investigation into the crimes committed in the abbey, as well as of his and Eco's philosophical speculation. It can scarcely be denied that the author intends to suggest that the library is a microcosm of society, both medieval and contemporary.¹⁶ Passages such as the following lead us to the very brink of such a conclusion: "quanto è avvenuto tra queste mura altro non adombra che la vicenda stessa del secolo in cui viviamo, teso nella parola come nelle opere, nelle città come nei castelli, nelle superbe università e nelle chiese catted-

rali" (p. 403). With these words the blind Jorge characterizes the fourteenth century; however, by virtue of the modernist resonances felt throughout the novel,¹⁷ the library can be seen as an allegory of Eco's own society. Additionally, the library is a microcosm of the universe, reflecting as it does the intricateness and congruence of reality. In this, Eco's labyrinth resembles Borges's "Library of Babel,"¹⁸ though there is a difference that will be identified later. To imply the library-universe parallel, Eco writes that "La biblioteca è costruita secondo un'armonia celeste a cui si possono attribuire vari e mirifici significati. . .," (p. 220) and that "il tracciato della biblioteca riproduce la mappa dell'universo mondo" (p. 316). But, as if to ensure the evocative power of the edifice, Eco instructs us that the building's date of construction is unverifiable, thus projecting its origins into some nebulous, prehistoric epoch. We are also told of the labyrinth's mythic initial phases when "i giganti vi posero mano" (p. 30). The author also establishes a bond between the human and the divine planes of existence, which the library seems to unify: "Era questa una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono (figura perfettissima che esprime la saldezza e l'imprendibilità della Città di Dio)" (p. 29).

Having already described the cosmos as an unparalleled book whose infinite pages entice man to absorb more and more of its precious contents, Eco now turns his narrative attention to the library, stocked with countless volumes that attest to man's endeavours to interpret the cosmic tome. The subjects covered by these texts span the entire horizon of human speculation — from the philosophic to the scientific and pseudo-scientific.¹⁹

The library functions as a paradox that sits inside the greater paradox of knowledge, reiterating it. This is because, like those of the limitless universe, the library's total contents remain outside the reach of individual researchers;²⁰ hence, the many allusions to the obscurity and confusion that the library promotes. Its defiant complexity is stated in these terms: "La biblioteca si difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, e labirinto terreno" (p. 46). Rather than illuminate man's path to progress, the library-labyrinth seems to conceal deliberately and guard fiercely its shrouded data: "Luogo di misteri celati, di illeciti tentativi di svelarli" (p. 110) and "luogo dove i segreti rimangono coperti" (p. 105). In the final analysis, the monks' ventures within the tangled corridors of the structure duplicate man's existential meanderings through the mazes of his mind

and its context: "La biblioteca è un gran labirinto, segno del labirinto del mondo. Entri e non sai se uscirai. Non bisogna violare le colonne d'Ercole" (p. 163). This is a striking medieval analogy that, like so many other elements in Eco's richly textured novel, has twentieth-century reverberations. Indeed, contemporary science appears to be virtually at the pillars of Hercules, on a macrocosmic level by probing the extreme limits of the expanding universe, and on a microcosmic level by probing the minutest components of DNA molecules. Crossing that threshold could be man's damnation, in the sense that he could conceivably discover that his ageless search for an absolute solution to the labyrinth of existence has been a monumentally frivolous deception.²¹

This last consideration leads us to a discussion of the role of laughter, since the homocides investigated by Guglielmo and Adso appear to be committed in the course of a frantic search for a presumed Aristotelian manuscript that deals with the concept of laughter. Strangely, even this topic becomes the basis for yet another paradox, directly related to the primary one of knowledge. On the one hand, Eco's personae argue that the ability to laugh is a distinctive trait of man, which elevates him above other species: "il riso è proprio dell'uomo, è segno della sua razionalità," (p. 138) states Guglielmo. Furthermore, it is perceived to be a gift, an instrument meant for man to employ in his struggle to decode the stimuli that bombard his senses: "Aristotele aveva parlato del riso come cosa buona e strumento di verità" (p. 120). One character even goes so far as to establish a cause and effect relationship between laughter and the act of creation — reinventing the Genesis account: "Attribuisce la creazione del mondo al riso divino" (p. 471).

Nevertheless, the motif has a reverse, sinister side embodied in Jorge, the blind monk who murders, then commits suicide in order to prevent the restoration of Aristotle's script.²² Jorge is convinced that disclosure of the manuscript's contents would undermine the bases of understanding the universe, as set down by theologians. By extension, such a revelation, he fears, might invalidate orthodox or historical explanations of Truth: "I padri avevano detto ciò che occorreva sapere sulla potenza del Verbo," (p. 476) insists Jorge. Divulging laughter's potential would be tantamount to defying the pillars of Hercules: "Se questo libro . . . fosse diventato materia di aperta interpretazione, avremmo varcato l'ultimo limite" (p. 477). It could be argued that Eco, through the convictions articulated by Jorge, considers laughter to be man's reaction to the realization that his general mode of

perception is biased and distorted because it can never be meaningfully corroborated. Accordingly, all phenomena are reduced to the level of sheer fantasy: spontaneous fabrications of the mind. Having comprehended this, man could respond by deducing that nothing that he feels or thinks is real. Laughing in the face of apparent reality and refusing to accept any of it as permanent or truly knowable represents a potentially perilous development.²³ However, since man is, for all intents and purposes, prevented even from reaching this definitive conclusion as regards his place in the cosmos, he is also destined not to recover Aristotle's controversial treatise. Appropriately, then, Eco has Jorge devour the poisoned pages of the manuscript (an exquisitely convenient metaphor in the context of the preceding remarks), destroying them forever: "Ora sigillo ciò che non doveva essere detto, nella tomba che divento" (p. 483). These are Jorge's dying words. Pirandello's "riso folle" is recalled — by which man reacts hysterically to his own maddening existential plight.²⁴

At the foundation of Eco's seemingly contradictory epistemology is his Saussurian-linguistic heritage. That is to say, Eco posits the existence of two basic types of signs, natural and artificial, by which man understands the world. Tracks created by the hooves of a horse constitute an example of the former, while any word that by social convention is selected to represent a given object illustrates the latter. In both cases, the mind must contend with "abstract realities" in the sense that the perceptions are qualitatively removed from the objects they symbolize and belong to a different order of reality. The discrepancy between these two orders prompts the mind to question the authenticity of both types of signs as well as its own capacity to express a reliable judgment. A confused Adso, therefore, poses the following rhetorical question: "Ma allora posso sempre e solo parlare di qualcosa che mi parla di qualcosa d'altro e via di seguito, ma il qualcosa finale, quello vero, non c'è mai?" (p. 320).²⁵ With this and the many similar queries interspersed throughout the novel, Eco appears to probe the molecular structure of the communication phenomenon — an artificially contrived system designed to convey information. By means of an unarticulated accord, societies have evolved elaborate networks or complex codes. Only rarely do the users of this apparatus consider whether or not the code itself constitutes a firm reality and not merely a tangle of roadways that have no significance in and of themselves. At one point, the dialectic between Guglielmo and Adso (together and

alternately, the conveyors of the author's personal views) wryly proposes that the entire communicative code is meta-linguistic in nature: "Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose, umane o divine, che stanno fuori dai libri" (p. 289). The speaker, Adso, is stunned by the thought that books, symbols of human knowledge, speak only of other books and that the spoken word refers only to mental images: "Ora mi avvedo che non di rado i libri parlano di libri, ovvero è come se parlassero fra loro. Alla luce di questa riflessione, la biblioteca mi parve ancora più inquietante" (p. 289).

As a consequence of these postulates, all perceived phenomena are relegated to the realm of dreams: "Un sogno è una scrittura e molte scritture non sono altro che sogni" (p. 441). By simple extrapolation, all of man's knowledge, documented in texts of all descriptions, assumes a disturbing ambiguity that numbs the same inquisitive mind that dares to assume it can grasp the ultimate forces of the universe:²⁶ "come interpretare i segni multiformi che il mondo pone sotto i nostri occhi di peccatori, come non incappare negli equivoci in cui ci attrae il demonio?" (p. 451). In these metaphors, Eco revives the "original sin" analogue and endows it with a twentieth-century pessimism by equating man's incomplete capacity to decipher the coded messages of the universe and man's inherent concupiscence.

Perhaps the most stimulating passage that sheds light on this obscure dilemma is the one containing the following observation: "L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso" (p. 495). Paraphrasing Wittgenstein,²⁷ Guglielmo proposes the order-ladder analogy to epitomize the delirium man must confront: the discernible rationality of the universe could be a property of the human mind, rather than of the universe proper. This is because man can observe the phenomena of reality only from within that matrix, as part of it, and never from an external, unconditioned perspective. It is precisely for this reason that Eco has his principal debaters differentiate between the imperfect human and the comprehensive divine modes of perception: "Così Dio conosce il mondo perché lo ha concepito nella sua mente, come dall'esterno prima che fosse creato, mentre noi ne conosciamo la regola, perché vi viviamo dentro trovandolo già fatto" (p. 222).²⁸

What conclusions can we draw from the seemingly antagonistic, irreconcilable philosophies that are directly cited, para-

phrased, alluded to or otherwise filtered through the critical consciences of Guglielmo and Adso? On the one hand, the reader finds himself showered with fragments of Pirandellian quasi-nihilism and incompatible world views, whereby an irrational, infinite universe cannot be adequately known by rational, finite man. Yet this pessimism is tempered by the certainty of man's experience, if not the certainty of the purpose of that experience: "Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo," proclaims Guglielmo, adding, "Ciò che non ho capito è stato la relazione tra i segni" (p. 495).²⁹ On the other hand, one discovers a tendency to assert the Platonic postulation of the existence of prime, or incorruptible, Ideas that transcend the unstable forms perceived by the senses. And yet, this same optimism is counterbalanced by the expressions of scepticism already cited in this paper, by which it is implied that perhaps even these icons of reality are no more than figments of the mind or patterns on the retina of the imagination. Does Eco's novel reconcile these incompatible views or does it merely record a wide variety of notions that have materialized over the centuries? It is my opinion that the author strives to synthesize rather than simply record divergent interpretations.

By taking into account the eventual destiny of the library, we may be able to propose a plausible rationalization. In the concluding pages of *Il nome della rosa*, the library is accidentally set ablaze and is burned to the ground. Some time later, Adso returns to the site of his experiences to survey the remains. He notices among the ruins, swallowed up by weeds, remnants of the gutted edifice: sections of wall, fragments of books and a surrealistic spiral staircase that once led to the scriptorium. Adso's mind begins to associate images and memories stimulated by this collapsed Tower of Babel; he also begins to sense that the debris still exerts a compelling influence: "come se da quelle disiecta membra della biblioteca dovesse pervenirmi un messaggio" (p. 502). The more Adso contemplates, the more he senses the presence of a mystical force intent on restoring the interrupted process of communication: "come se il fato mi avesse lasciato quel legato, come se l'averne individuato la copia distrutta fosse stato un segno chiaro del cielo che diceva tolle et lege" (p. 502).³⁰

I suggest that in Eco's view the universe continues to signify to man, even though its code is obscure and protean. The persistence and irresistibility of these transmissions persuade man that some sort of comprehensive meaning, even in human terms,

must exist somewhere. Yet every discovery that man achieves reveals to him that the reality he seeks to comprehend is infinitely more elaborate than he had ever imagined. At this point, man is in danger of despairing of ever decoding the complete message. Still, on the brink of desperation, he responds to the inexplicable call to collect the shattered pieces of his puzzle and resume his uncertain but obligatory quest, much like Leopardi's "*Vecchierel bianco, infermo mezzo vestito e scalzo*."³¹ By way of confirmation of such a predicament, Guglielmo summarizes: "*Nessuno ci impone di saper, Adso. Si deve, ecco tutto, anche a costo di capire male*" (p. 454).

As stated in the introduction of this paper, Eco's epistemology is expressed through and reflected in the academic community, which also becomes the subject of a disquieting paradox. On the one hand, the community of scholars spearheads the universal quest for knowledge of the natural world. Scientists, philosophers, psychologists and linguists are the vanguard of this collective thrust, directing and shaping the process of decodification and classification of the universe's vast data. On the other hand, this same forward-looking posture can and does become an all-consuming force that tends to obstruct the decodification process, thereby making man's task of orienting himself in an already difficult environment even more thorny.

Let us for a moment consider the affirmative side of the paradoxical ledger. There is little doubt that the Franciscan and Benedictine monks in the novel are presented as paragons of intellectual life in the fourteenth century; by implication, they personify modern learning as well. Their role as custodians of the Word of God is frequently stated, as in this instance: "*E finché queste mura resisteranno, noi saremo i custodi della Parola divina*" (p. 45). By extension, they are the repositories of knowledge itself, since the Word is, in fact, synonymous with the created cosmos. This aspect of the monk's role is also identified in plain terms: "*Se ora Dio ha affidato al nostro ordine una missione, essa è quella di opporsi a questa corsa verso l'abisso, conservando, ripetendo e difendendo il tesoro di saggezza che i nostri padri ci hanno affidato*" (p. 44). As the abbot informs us, he and his colleagues derive great satisfaction and pride from the exercise of their sacred responsibility: "*il nostro ordine . . . fa luce per tutto il mondo conosciuto*" (p. 44). By collecting, copying, cataloguing and fiercely protecting the trove of books that represents, as stated, virtually the whole spectrum of learning, scholars in Eco's novel enjoy immense prestige and privilege.

In this sense, the author presents the monks and, on a larger scale, all intellectuals dedicated to the acquisition of knowledge, in rather complimentary terms. They are unique individuals blessed with keen vision and a profound love for their vocation.

However, as was the case in the paradoxes cited previously, this image is contrasted with a considerably less flattering model, because these same devoted scholars are guilty of arrogance, presumptuousness and — dare I say it? — blindness. It is no mere coincidence that Jorge, the Benedictine who ingests the much-sought-after manuscript, is blind. It seems to suggest that scholars permit themselves to become contaminated by their élitism. References to the vanity and ambition thriving within the walls of the monastery abound. For example, Jorge preaches that “In questa comunità . . . serpeggia da gran tempo l’aspide dell’orgoglio” (p. 401). He then specifies the object of this excessive pride: “lo studio, e la custodia del sapere” (p. 402). At the root of such fanaticism, ironically enough, is that very same passion for learning. Inverted, it can be an intoxicating, even dehumanizing force. As Jorge points out, “L’Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall’eccessivo amor di Dio o della verità” (p. 494). Too often, Eco appears to suggest in veiled fashion, modest intellectual accomplishments, when observed from a strictly personal perspective, seduce the mind into thinking that its own deductions are exclusive or preeminent. It is for this reason that reference is made to the “seduzione della conoscenza” (p. 186). By analogy, scholars may lose sight of the limited scope of their particular areas of research — their modest series of books in an infinite library, if you will — and may think of themselves as giants standing on the shoulders of dwarves when, in reality, the reverse is true, as Guglielmo explains: “E spesso i sapienti dei tempi nuovi sono solo nani sulle spalle di nani” (p. 97).

Brock University

NOTES

- 1 Among the critics who express such a judgment are T. De Lauretis and R. Capozzi. De Lauretis, in *Umberto Eco* (Firenze: La Nuova Italia, 1981), p. 79, identifies the novel as “la dimostrazione del lavoro semiotico.” Capozzi, in his article entitled “Scriptor et Lector in fabula ne *Il nome della rosa*,” *Quaderni d’Italianistica*, III, 2 (1982), 220, writes: “L’interesse di Eco per le strategie testuali-romanzesche era già noto dai suoi saggi *Opera aperta*, *La struttura assente*, *Apocalittici e integrati* — e soprattutto *Lector in fabula*.”

- 2 Although it can be argued, with considerable justification, that the author's personal observations are indistinguishable amid the chorus of narrative voices in the text, I am inclined to agree with De Lauretis who, in op. cit. p. 81, calls the novel: "Vera e propria summa di una certa visione epistemologica, di una precisa cognizione del mondo e del processo conoscitivo e creativo." There is also an indirect justification of the thesis proposed in this paper in Eco's own *Postscript to the Name of the Rose* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), p. 7, where one finds the following concession: "The text is there and produces its own effects. Whether I wanted it this way or not, we are faced with a question of an ambiguous provocation." Also, Carmine Di Biase in *Linea surreale in scrittori d'oggi* (Napoli: S.E.I., 1981), p. 115, offers a similar reading of the novel as epistemological allegory: "La realtà, per lo scrittore, è sempre bivalente: di qui, l'ambiguità dell'arte e della parola, come l'ambiguità del giudizio della storia, che resta inafferrabile, perché le stesse cose possono essere viste da più parti."
- 3 The term is placed in quotation marks to indicate that it does not relate strictly to formal Positivism, but rather to many systems that, in approximate terms, propound the reliability of reason or of the senses as means for understanding the physical world.
- 4 U. Eco, *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani, XIII ed., 1984), p. 287. Subsequent references to this edition will be made in the body of the article.
- 5 It is rather difficult to identify specific quotations from philosophers expounding these views since, as Eco himself admits in his *Postscript to the Name of the Rose*, cit. p. 48, "I had dozens and dozens of file cards with all sorts of texts and sometimes pages of books, photocopies — countless, far more than I used. . . . So, as I was writing, I had at my elbow all the texts, flung in no order; and my eye would fall first on this one, then on that, as I copied out a passage immediately linking it to another."
- 6 Michelangelo's "Creation of Man" fresco in the Sistine Chapel vividly conveys such a notion, since the artist depicts man not only in the likeness of his Creator but also in a receptive posture, waiting for his potential for dialogue with the divine to be actualized.
- 7 It is generally conceded by scholars that modern linguistics is a derivation of Saussurian theories set down in *Cours de linguistique générale*. It is in this text that the relationship between the signifier and the signified, that is, between the word and the reality outside that word, is explored in modern terms, although Eco, in his *Postscript*, cit., p. 26, acknowledges an even more remote point of origin for such speculation: "furthermore, we find a developed theory of figures only with the Occamites. . . . It is only between Bacon and Occam that signs are used to acquire knowledge of individuals."
- 8 Of course symbolist poetics, as enunciated in Baudelaire's "Correspondances," is largely founded on a similar perception. To cite a few key verses from the poem, which appears in *Les fleurs du mal* (Paris: Garnier, 1961), p. 13, "La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers."
- 9 See also the following comments from Eco, *Il nome della rosa*, cit., p. 282: "Era . . . come se tutto l'universo mondo, che chiaramente è quasi un libro scritto dal dito di Dio, in cui ogni cosa ci parla dell'immensa bontà del suo creatore." On the same page, we read "il mondo intero mi parlava della fanciulla che . . . era pur sempre un capitolo del gran libro del creato, un versetto del grande salmo cantato dal cosmo."
- 10 Modern physics has demonstrated that perception of time, space and matter is relative and variable. At the quantum level of physical reality, the behaviour of matter is even said to be unpredictable, as the following remark from P. Davies, *God and the New Physics* (New York: Simon and Shuster, 1983) p. 102,

demonstrates: "you can't know where an atom, or electron, or whatever, is located and know how it is moving, at one and the same time." The philosophical implications of the quantum theory are also indicated by the same author in *cit.*, p. 111, where he writes, "The quantum theory demolishes some cherished commonsense concepts about the nature of reality. By blurring the distinction between subject and object, cause and effect, it introduces a strong holistic element into our world view."

- 11 Di Biase, in *op. cit.*, p. 114, voices a similar opinion: "vuole [Guglielmo] appunto con la ragione, svelare i misteri dell'abazia, che poi simboleggia il sortilegio e l'intrico della realtà."
- 12 Once again citing the Di Biase article, *op. cit.*, p. 114: "Decifrare il mistero della parola, cioè del re¹³ e della storia, attraverso i lacerti e le vestigia di verità sparse nei secoli depositate in manoscritti inviolabili, diventa 'preghiera' da opporre alla realtà distorta della società dell'epoca."
- 13 Additional illustrations may be found in Eco, *Il nome della rosa*, *cit.*, pp. 19, 37, 38, 95, 283.
- 14 Cf. n. 5, above.
- 15 It is interesting to note that Jorge Luis Borges in "The Library of Babel," *Ficciones*, trans. by Emecé Editores (New York: Grove Press, 1962), p. 86, argues the opposite: "No one can articulate a syllable which is not full of tenderness and fear, and which is not, in one of those languages, the powerful name of some god. To speak is to fall into tautologies."
- 16 In his *Postscript to the Name of the Rose*, *cit.*, p. 59, Eco writes: "The reader should learn something either about the world or about language: this difference distinguishes various narrative poetics, but the point remains the same." The modernity that I attribute to the monastery is justified also on the basis of a rather transparent analogy between Eco's library and that of Borges, with the latter being more easily recognized as a contemporary analogue.
- 17 These resonances can be felt throughout the narrative, to a large extent, because of the connotations of the name of Guglielmo de Baskerville, clearly reminiscent of Sherlock Holmes, as De Lauretis suggests in *op. cit.*, p. 83.
- 18 Cf. Borges, *op. cit.*, p. 79: "The universe (which others call the Library) is composed of an indefinite, perhaps an infinite, number of hexagonal galleries."
- 19 Di Biase clarifies this notion, *op. cit.*, p. 116: "Nella Biblioteca sono non solo i libri della verità, ma anche quelli dell'errore; esistono per disegno divino, anche i testi dei maghi, le kabbale dei giudei, le favole e menzogne dei pagani, perché tutto riflette l'immagine della verità, anche se è distorta."
- 20 A similar statement can be found in Borges, *op. cit.*, p. 80: "Like all men of the Library, I have travelled in my youth. I have journeyed in search of a book, perhaps of the catalogue of catalogues; now that my eyes can scarcely decipher what I write, I am preparing to die a few leagues from the hexagon in which I was born." The distance traversed does not seem at all significant in the context of an infinity of hexagons.
- 21 Other representative references may be found in Eco, *Il nome della rosa*, *cit.*, pp. 41, 45, 136, 179, 468, 492.
- 22 Several critics have provided useful interpretations of this character. De Lauretis, *op. cit.*, p. 84, offers this comment: "Jorge de Burgos . . . rappresentante del despotismo più nero e di quell'eccessivo zelo e amor di verità che sempre fu cagione di distruzione e morte." Capozzi, *op. cit.*, p. 226, provides the following observation: "Jorge da Burgos incarna il simbolo di intolleranza e fanatismo delle autorità . . . sempre pronte a vedere eresia dappertutto." Eco himself, in *Postscript*, *cit.*, pp. 27-28, virtually admits the association between this persona and Jorge Luis Borges: "Everyone asks me why my Jorge, with his name, suggests Borges and why Borges is so wicked. But I cannot say. I wanted a blind man who guarded a library . . . and library plus blind man

can only equal Borges. Also because debts must be paid."

- 23 De Lauretis, in op. cit., p. 81, proposes a slightly different approach to the motif of laughter in the novel: "la soluzione di Rabelais, del comico, dell'epoché ironica, che finge di accettare l'Ordine per farlo esplodere dal di dentro, Eco la tenderà nel suo romanzo."
- 24 In Eco, *Il nome della rose*, cit., p. 478, we read the following dire prediction: "potrebbe nascere la nuova e distruttiva aspirazione a distruggere la morte attraverso l'affrancamento della paura." These may appear to be the hysterical rantings of the fanatical abbot, Jorge da Burgos; however, I suspect that the author sympathizes with the quoted prognostication. Implied therein is the suspicion that loss of the capacity to fear (by permitting laughter to displace all other sentiments in his character) could render man immune to death, in the sense that the phenomenon would cease to have a very emotional or intellectual significance for him.
- 25 The allusion here is to C.S. Peirce's notion of "semiosi illimitata," as cited in De Lauretis, op. cit., p. 41.
- 26 Additionally, in *Il nome della rosa*, cit., p. 291, Eco has his narrator muse, "Tale è la magia delle umane favelle, che per umano accordo significano spesso, con suoni eguali, cose diverse." Similar remarks clearly underscore the arbitrary nature of man's principal means of communication and, indeed, perception.
- 27 De Lauretis, in op. cit., p. 85, reiterates this connection between Eco and Wittgenstein, saying about the sentence, "si deve gettar via la scala su cui si è saliti," that "La frase, manco a dirlo, è di Wittgenstein."
- 28 De Lauretis, in op. cit., p. 85, seems to concur, writing "Se . . . Guglielmo insegue le tracce della verità nel gran libro della natura, ciò che alla fine egli scopre è che l'opera è aperta, che non vi è un ordine nell'universo, e quello che noi (lettori) vi troviamo, ponendo certe relazioni tra i segni e certi rapporti tra essi e le cose, è sempre un ordine finalizzato a un nostro scopo, con un fine storico, quindi, non metafisico, umano e non divino."
- 29 This point is essentially what distinguishes Eco's library from Borges'. In other words, Eco assumes the validity of his perception of signs, and therefore accepts the possibility of attaining meaningful insight into phenomenological reality, whereas Borges, by virtue of his infinite hexagons and principle of duplication, seems to reject the reality even of the signs.
- 30 Eco's assertion of the eternal nature of this process corresponds quite well with Borges' contention that the Library is indestructible. In Borges, op. cit., p. 80, we read: "The Library exists ab aeterno. No reasonable man can doubt this truth, whose immediate corollary is the future eternity of the world."
- 31 G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Flora (Milano: Mondadori, 1970), p. 284.

Erotica mariniana

Francesco Guardiani

Fino a pochi anni fa parlando di opere secentesche ci si poteva riferire ad esse come a luoghi ignoti, o addirittura malfamati, della nostra letteratura. Oggi la situazione è cambiata, ma il lavoro di risanamento (avviato in modo sistematico da Giovanni Pozzi nel 1960)¹ può dirsi tutt'altro che completo. Il recupero dei testi, premessa indispensabile per ogni possibile mutamento di orientamento critico sul secolo, si va effettuando soprattutto nell'attrezzatissima officina svizzera di Friburgo e, in Italia, presso vari nuclei universitari recentemente coalizzati nell'impresa "Archivio Barocco." In questo fervido lavoro di riscoperta si privilegia giustamente l'opera del "re del secolo."² Abbiamo già *L'Adone*, *Le dicerie sacre*, *La strage degl'Innocenti*, *La galeria*, *la Gierusalemme distrutta*;³ è quasi pronta per la stampa l'attesissima *Lira* di Alessandro Martini e Ottavio Besomi, e non mancano i curatori alla *Sampogna*, agli *Epitalami*, al *Ritratto*, alle "rime burlesche" e alle altre opere minori.

Non c'è stato ancora, che io sappia, chi abbia intrapreso l'esplorazione della selva infida dei componimenti erotici che stanno al di fuori delle opere date a stampa dal poeta stesso. Selva infida perché nello scorrere queste poesie lo spettro dell'apocrifo è sempre in agguato. La leggenda del Cavalier Marino, si sa, è legata a non poche pubblicazioni in busta chiusa.⁴ E in busta chiusa, appunto, non si va per il sottile: perfino componimenti stilisticamente sospetti, o addirittura scorretti, sono stati attribuiti senza la minima perplessità al Marino. Probabilmente quando la nebbia si sarà diradata, quando cioè, restituiti ai testi originali i brani dell'*Adone*, della *Lira* e della *Sampogna*, dalle raccolte di "rime erotiche" saranno stati espunti gli apocrifi, si resterà con un pugno di mosche e non sarà il caso di pensare ad un'edizione critica. Ma intanto il lavoro di spoglio e di accertamento va fatto. Esso dovrà procedere tenendo conto da una parte dei vari aspetti della lingua e dello stile, dall'altra del pensiero del poeta in fatto

di sessualità.⁵ È di questo secondo corno del problema che mi occupo nelle pagine che seguono. Rimando ad altra sede la serie inevitabile di confronti tra ciò che è del Marino e ciò che potrebbe esserlo e procedo ora tentando di precisare la logica del poeta nella sua concezione dell'amore e, da qui, di far luce sulla ragione del suo erotismo.

Da più parti è stata rilevata nella poetica del Marino l'assenza di una chiara linea di sviluppo: dalla *Lira* I (1602) all'*Adone* (1623) i soli punti precisi di riferimento per cogliere modifiche, trasformazioni, nuovi interessi insomma, nello stile e nella scelta dei temi, sembrano essere le date di pubblicazione delle numerose opere apparse nel glorioso ventennio. Date che poi non dicono neanche molto perché, è accertato, il poeta lavorava contemporaneamente a più opere, rimaneggiava continuamente i suoi componimenti e li teneva nel cassetto per anni prima di darli alle stampe. Un nuovo vaglio dell'*Epistolario*,⁶ notoriamente avaro in fatto di dichiarazioni esplicite di poetica, contribuirà senz'altro, nelle mani dell'agguerritissimo Giorgio Fulco, a chiarire più di un punto oscuro. Visto comunque lo stato attuale delle ricerche sulla biografia poetica del Nostro, decido di trattare la sua intera produzione come un tutt'uno dando, però, particolare rilievo all'*Adone*, ultima e completa definizione di un mondo poetico variamente tratteggiato nelle opere precedenti.

L'erotismo del Marino, cioè la tendenza a trattare, rappresentare e perfino esaltare l'amore sessuale, nasce dallo sblocco di una situazione poetica, di antica tradizione, in cui la donna è contemplata e cantata come un oggetto irraggiungibile del desiderio. In tale tradizione la passione amorosa coincide con una perenne ricerca di valori assoluti (da cui l'identificazione di ideali laici con ideali religiosi) programmaticamente dissociati da ogni "conquista," o "possesso," materiale. Con Marino cade definitivamente e, direi, ufficialmente la concezione della donna come figura ideale di guida o di riferimento nella ricerca di un'eterea perfezione. La donna è raggiungibile e spesso raggiunta per cui il rapporto sessuale diventa una realtà dell'esercizio amoroso e quindi una situazione "cantabile." Di quanto questa nuova percezione abbia demitizzato la figura della donna può rilevarsi bene in questo verso:

Per la PORTA del Ciel vassi all'Inferno.⁷

La "porta del Ciel" è un'immagine neoplatonica trasposta dal suo senso originario al significato di sesso femminile. La tendenza alla conquista della donna non porta più al Paradiso *tout court*, ma ad un ambiguo

Paradiso infernal, celeste Inferno.⁸

Noto, di passaggio, un'ombra di chiesistica moralità in questi ossimori. Mi pare, comunque, e risulterà più chiaro dalle pagine seguenti, che il poeta voglia qui indicare qualcosa di più: lo stato angoscioso della condizione umana in equilibrio instabile tra due realtà, quella del mondo sensibile e quella del mondo ideale.

Molti lettori del Marino, anche in tempi recenti, si sono fermati all'osservazione della caduta del velo della castità ed a ciò che questo comporta nelle situazioni amorose presentate dal poeta. Con questa prospettiva ridotta si è dato massimo rilievo ad elementi quali: la dinamica della seduzione (rilevabile, per esempio nella canzone "Trastulli estivi"⁹ che è, non a caso, tra i componimenti più citati); l'allargamento del codice descrittivo riferito all'anatomia della donna (oltre ai consueti "occhi," "capelli," "labbra," "viso," Marino tratta anche di "gambe" e di "seno"); la gestualità dell'amplesso (basti ricordare l'attività delle due coppie ninfa-satiro, Venere-Adone nel canto VIII del poema). Si è giunti così ad associare all'erotismo mariniano un massiccio impoverimento spirituale; detto altrimenti, a ridurre l'intera proiezione di un mondo ideale prospettato dal poeta al "miserrimo" appagamento sessuale. Se l'ideale è raggiungibile e raggiunto, ha ragionato Getto, la poesia del Marino

appare, fondamentalmente, sgorgata da un'anima serena, da un'esperienza di vita prosperosa e soddisfatta, ponendosi come il prezioso ornamento di una esistenza tranquilla, come una splendida superfluità di una vita molle e lussuosa. L'espressione lirica non è mai, come per altri poeti (forse per i soli grandi poeti) una necessità interiore, un rifugio tra i mali dell'esistenza, una missione e un messaggio di vita.¹⁰

(Il finissimo interprete del Tasso è rimasto sordo al richiamo del cigno di Sebeto). Questa stessa percezione di base, pur se riscontrata da una angolazione del tutto diversa, è stata condivisa più recentemente dall'Asor Rosa.¹¹ Ma nei tempi nuovi della critica mariniana un'interpretazione del genere appare ormai insostenibile. Si è scavato a fondo nella psicologia poetica del Marino e

ne è risultata una figura complessa e sfumata, impossibile da liquidare con le tinte forti, o meglio con i bianchi e i neri, di stampo ancora crociano.¹²

Ciò che osta ad un'interpretazione riduttiva e, tutto sommato, semplicistica dell'eroticismo mariano è una problematica insoddisfazione che il poeta denuncia inmancabilmente ogni volta che dà una rappresentazione del rapporto sessuale. L'insoddisfazione non è causata dalla mancanza di appagamento fisico (anche se questo può avvenire, come nel caso degli "Amori notturni" o del "Duello amoroso"),¹³ ma dalla coscienza dell'impossibilità di un *totale* appagamento del bisogno d'amore che è anche un bisogno spirituale. L'atto sessuale è una necessità nella poetica del Marino che mira ad una comunione perfetta, materiale e spirituale, nell'amore; ecco perché, anche quando esso può considerarsi fisicamente riuscito (solo fisicamente), non dà pace al poeta, non lo libera dall'ansia smaniosa per la conquista di ciò che è veramente completo e definitivo. Nella già citata canzone "Trastulli estivi," alla fine dell'elaborato rituale della seduzione, egli ricorre allo sberleffo per sfogare la sua insoddisfazione. Ecco il famoso comiato:

Canzon, lasciar intatta
Da sé partire amata Donna e bella
Non cortesia, ma villania s'appella.

Se con l'amplesso egli veramente avesse avuto la sensazione di raggiungere il suo ideale, avrebbe fatto suonare le campane a distesa invece di erompere in una dichiarazione così cinica. La quale, intanto, ci dà un'indicazione preziosa del fondamentale risentimento del poeta nei confronti della donna che qui, come altrove, non è un'amante identificata o identificabile, ma è la donna in generale. È sua la "colpa" se l'amore totale rimane solo un desiderio e non si attualizza mai. Vediamo perché.

Nell'esercizio amoroso, per Marino, concorrono due fattori essenziali, l'istinto e la ragione. L'istinto corrisponde a quella carica viscerale comune a tutti gli elementi del creato; è l'unica forza propellente dell'amore degli animali, delle piante e perfino delle pietre come risulta dallo splendido inno alla natura della musa Talia che conclude il VII canto dell'*Adone*. Nell'amore umano l'istinto è associato alla condizione della gioventù: tutti gli amanti del Marino sono giovani, il poema grande è dedicato a "giovani amanti e donne innamorate,"¹⁴ i vecchi (ma soprattutto le vecchie)

sono derisi e biasimati finanche con l'invettiva (si pensi a Sofrosina, a Feronia, alla Grifa e al vecchio sdentato protagonista di un madrigale variato sul tema del "bacio mordace").¹⁵ Ma l'elemento peculiare che distingue l'amore umano da quello degli esseri inferiori è la ragione. È proprio qui, nel territorio della ragione, che si apre la spaccatura insanabile tra l'uomo e la donna, il maschio e la femmina.

La ragione, per Marino, non dipende dal desiderio di raggiungere una comprensione scientifica della natura, per quanto questo analito rientri nella *quest* intellettuale del poeta, ma è direttamente collegata e profondamente radicata al senso di *meraviglia* percepito di fronte al "miracolo della vita." Come ha meglio di ogni altro spiegato Ardengo Soffici, un lettore occasionale ma ispirato del Marino, la vera meraviglia del poeta corrisponde alla capacità di "prolungare in sé lo stato infantile, vergine, dei sensi e dell'anima" che lo pone "in grado di percepire le sfumature infinite, le varietà impercettibili, il divino continuo inedito della misteriosa rappresentazione" della vita.¹⁶ Si nota chiaramente come questo commosso stupore si sviluppi nella pagina mariniana con il sostegno della ragione in numerosi componenti. Ricordo quelli intestati alla "Lontananza," al "Sogno," al "Pensiero": non sono mai puri slanci emotivi o astratte operazioni della mente, ma vere e proprie intimizzazioni cerebralizzate del sentimento. Il "Pensiero" del Marino "dietro al vago desio che gli fa scorta/Dal fondo del cor . . . si leva a volo."¹⁷ La donna ha in sé lo stesso "vago desio," ma è incapace di volare. Il perché di questa limitazione è spiegato chiaramente in questi versi dell'ultimo "idillio favoloso" della *Sampogna*, "Piramo e Tisbe";

. . . perché 'n quel sesso
Minor naturalmente
Suol esser la ragione.¹⁸

C'è quindi nella natura umana stessa un fallo, un errore, che Marino rileva quasi leopardianamente considerando il suo tempo, non a caso definito spesso "secol rio," "empio," "guasto." A renderlo tale è stata la caduta della speranza che veniva dalla fede nell'ideale platonico. Il Pieri, in uno dei suoi consueti lampi di penetrazione critica, ha segnalato quest'estremo limite della poesia mariniana registrando, accanto allo "scontento per la pomposa falsità delle teorie dell'amore platonico," un angosciato senso di "inadeguatezza alla vita."¹⁹

Ma da qui, da questa desolata visione della condizione umana, Marino non si lascia andare nel baratro del pessimismo, né sceglie à la Boccaccio (del *Corbaccio*) la caustica via della misoginia se pure, va notato, spesso riserva alle donne gli epiteti più acri: crudele, insensibile, venale, sciocca, vanitosa, rozza *et cetera*. La soluzione di Marino, e se non m'inganno è questo che lo rende un poeta "attuale," particolarmente vicino, cioè, alla nostra sensibilità post-moderna, consiste nell'accettazione dei limiti della natura umana sfuggendo l'ormai scoperta fallacia delle riduzioni ad un assoluto nella cui contemplazione egli avverte che il senso è inerte e l'intelletto si perde.²⁰ Di nuovo, con questo, si ripresenta lo spettro di un materialismo superficiale. Ma per Marino, entro i limiti della natura umana, così come c'è un corpo fatto di carne ed ossa, c'è anche un *bisogno* inalienabile di valori assoluti. Per questo egli si muove, coerentemente, a ricercarli con gli occhi sbendati ed i piedi per terra. Il suo tentativo di "congiungere l'incongiungibile, di conciliare l'inconciliabile," come ha notato il Calcaterra,²¹ illustra proprio la sua *quest* dell'ideale poggiata sul fermo rifiuto di prescindere dal peso fisico dell'umanità.

Tasso aveva tentato nel *Mondo creato* di risolvere una dicotomia simile a questa fidando in una soluzione paligenetica — evidente nel rilievo assegnato alla figura della fenice — che comunque rimandava la purificazione ad un tempo futuro (magari prossimo, ma pur sempre futuro), alla fine del mondo. Marino è un poeta dell'oggi, invece: sentendosi negato l'assoluto, cerca appagamento in quelle briciole d'assoluto che sono le epifanie brevissime e fuggevoli: i "piaceri imperfetti," i "pensieri," i "sogni," gli amplessi e i "baci." L'*ars amandi* di Marino, in fondo, non è che il tentativo di dilatare, razionalizzandole, le effusioni spontanee e immediate del sentimento. Questo si nota bene, per esempio, nel seguente dialogo tra Adone e Venere:

— Dimmi o dea (dice l'un) questi tuoi baci
movon così dal cor, come dal labro? —

Risponde l'altra: — Il cor nele mordaci
labra si bacia, amor del bacio è fabro,
il cor lo stilla, il labro poi lo scocca,
il più ne gode l'alma, il men la bocca.²²

È proprio in queste elegantissime cerebralizzazioni, tralasciando per un attimo l'amore di Venere e Adone meritevole di un discorso a parte, che si ha il segno di un aspetto importantissimo dell'erotismo mariniano: l'amore "a solo," condotto cioè soltanto

da parte e dalla parte dell'uomo. Così, per esempio, nell'idillio di Atteone,²³ così nel caso del notturno visitatore del tempio di Venere che eiacula sulla statua della dea lasciando "la macchia in sul bel fianco impressa."²⁴ Non è un caso, dunque, che la vista, come stimolo dell'intelletto, giochi un ruolo maggiore nell'esercizio dei sensi. Marino, sappiamo dall'epistolario, "impazzisce" per la pittura e "vagheggia" a lungo, rapito, la Venere nuda del Castello.²⁵

Più che all'appagamento sessuale egli mira alla conquista "ragionevole" del *quid* che genera il sentimento amoroso. Anche l'omosessualità è spiegata dalla ragione. Nella canzone "Contro il vizio nefando,"²⁶ che forse voleva essere una risposta all'accusa dei suoi detrattori che glielo rimproveravano, in fondo egli finisce per giustificare l'amore infecondo riconoscendolo come un prodotto del secolo, il secolo "rio," tale appunto perché ha segnato un deciso prevalere della ragione sull'"irragionevole," ma confortante, platonismo. Così, razionalizzando e demistificando, Marino accetta praticamente ogni forma d'amore purché in esse si scorga il luccichio di un'umanità "intellettualmente" sensibile e disponibile a giocare il suo ruolo nel "gran theatro del mondo."

Ma la più chiara, coerente e completa illustrazione mariniana di poetica amorosa è nell'*Adone*. Il poema si può leggere come un doppio teorema: dalla condizione umana deriva l'impossibilità di conquistare l'assoluto; da questa situazione angosciosa deriva la possibilità di risalire la china e raggiungere uno stato di pacato ottimismo senza illusioni. Una prima considerazione di base per seguire questa interpretazione riguarda il riconoscimento nell'opera di due parti ben distinte, separate dalla discesa, o meglio "caduta," di Adone dal Cielo di Venere all'Inferno di Falsirena.²⁷ La prima parte è costruita sul modello platonico dell'elevazione dell'uomo al cielo: così Adone, povero naufrago alla deriva, seguendo la Bellezza è innalzato per gradi fino al paradiso. La seconda parte corrisponde alla demolizione sistematica dell'impianto platonico. Nella prima c'è il mondo come l'uomo vorrebbe che fosse, nella seconda c'è il mondo così com'è. Troviamo qui un continuo alternarsi di alti e bassi, di fortuna e sfortuna, di sollievo e angoscia, il tutto ridotto nell'ambito della più piatta umanità. Qui l'amore di Venere e Adone, cantato solennemente nei "Trastulli," viene a mostrare anch'esso i suoi limiti "umani." Ecco come. Avvertito da mille presagi svagatamente trascurati, Adone improvvisamente si scuote di dosso il consueto torpore. Il suo personaggio nel canto XVII prende tinte decisamente eroi-

che. Caduta ogni illusione di poter perpetuare lo stato edenico, così si rivolge alla dea che si accinge a partire e, praticamente, a lasciarlo morire:

Veggio or ben io che dal tuo figlio avaro
qualche breve talor gioia s'ottiene
sol perché cresca alfin lo strazio amaro
e si raddoppi il mal, perdendo il bene. (XVII, 19)

La risposta di Venere chiarisce precisamente la ragione dell'angoscia mariniana:

Ma che poss'io se mi rapisce e move
violenza fatal di legge eterna? (XVII, 26)

Eccolo, dunque, nei suoi effetti, quel fallo della natura umana di cui dicevo sopra: su ogni vita, su ogni amore, perfino su un amore immaginato poeticamente come perfetto e ideale, incombe l'ombra sinistra del fato, una forza misteriosa e incontrollabile che non si può identificare né con il Giove del poema, vecchio libertino che ruba i baci a Ganimede,²⁸ né con il Dio cristiano dell'apocalissi dei Gesuiti, come ha chiarito eloquentemente il Calcaterra.²⁹

Ma Marino, s'è detto, non è un poeta dell'angoscia. Egli va oltre l'angoscia. Il fato conduce alla morte, ma dopo la morte ritorna la vita. La vicenda di Adone si conclude in una nuova primavera nella quale il giovinetto ucciso rinasce come fiore. L'evidenza della metamorfosi diventa la prova di una umana immortalità. La pacata serenità che da questa certezza deriva porta il poeta ad una nuova straordinaria consapevolezza del valore dell'effimero: ogni drappo colorato, ogni armatura luccicante, ogni cosa che si muove nel caleidoscopico ultimo canto è percepita come parte attiva di un mondo che vive di se stesso, che si compiace della luce che riesce a produrre da solo, senza illusorie illuminazioni divine.

Estremamente significativo dell'ultimo approdo poetico-speculativo del Marino — e singolare il fatto che fino ad oggi non se ne sia parlato — è lo strano discorso accademico pronunciato dal poeta di fronte agli Oziosi di Napoli poco prima della morte.³⁰ L'esplicito accenno che lì si fa a Pitagora, alla teoria della trasmutazione delle anime, mentre suggerisce all'erudito insospettabili (ma non troppo: *Galeria*) incontri con il conterraneo Della Porta,

anche al più distratto lettore del poema non può che mostrare ora la conferma di una concezione dell'universo come organismo gravido di vite interrelate, che si incontrano e si compensano nel piacere e nel dolore, nel loro continuo movimento prodotto dalla forza misteriosa dell'Eros. Un movimento che dunque non è un progressivo divenire con uno scopo finale, ma un gioco senza vinti né vincitori, in cui tutti sono premiati, come negli "Spettacoli" dell'ultimo canto, per mano della dea dell'Amore, l'unica vera divinità che può donare in terra

di pacifico stato ozio sereno.³¹

University of Toronto

NOTE

- 1 Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre e Strage degl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi (Torino: Einaudi, 1960).
- 2 La definizione è del De Sanctis. In *Storia della letteratura italiana* (Milano: Feltrinelli, 1970), cap. XVIII, P. 639.
- 3 Dell'*Adone* abbiamo due ottime moderne edizioni, quella curata da Giovanni Pozzi (Milano: Mondadori, 1976) e quella curata da Marzio Pieri (Bari: Laterza, 1975-1977). Delle *Dicerie* e della *Strage* s'è detto sopra. La *galeria* è stata riproposta dal Pieri (Padova: Liviana, 1979) e così la *Distrutta* (Parma: La Pilotta, 1985), primo volume dell'"Archivio Barocco."
- 4 Il *corpus* dei componimenti erotici attribuiti a Marino non è stato ancora ricostituito. Elenco qui, in ordine cronologico le schede bibliografiche delle opere finora raccolte: "Poesie erotiche," in *Opere del Cavalier G.B. Marino* (Napoli: C. Boutteaux e M. Aubry Editori, 1861); *La première nuit de mariage* (Parigi: Au Palais-Royal, 1883); *Venere pronuba, Gli amori notturni, i Baci ed altre poesie* (Milano: ?, 1883); *Il nuovo giardino d'amore* (Napoli: ?, 1886); *Poesie erotiche. Libro chiuso per adulti del Cav. Marino* (Napoli: Rideri, 1888); *Scuola di Voluttà, ovvero segreti e misteri dell'amore* (Napoli: ?, 1890); *Poesie classiche erotiche* (Roma: Capaccini, 1896); Angelo Borzelli, *Il Cav. G.B. Marino* (Napoli: Priore, 1898), contiene il componimento "Amoroso Trattenimento del Cavalier Marini con la sua Cara," pp. 250-253; *Le notti d'amore* (Trieste: Tip. Italiana, 1906); Piero Lorenzoni, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana* (Milano: il Formichiere, 1976), contiene due componimenti attribuiti al Marino: "Antonio e Cleopatra," poemetto di 14 ottave e "Indovinello del Cav. Marino," 3 quartine.
- 5 Mi rendo perfettamente conto dei limiti e dei rischi che si corrono separando nettamente lo stile del Marino dalle sue idee. Ho ben presente l'autorevole lezione del Pozzi: "Per lui in principio non sono le cose, ma le parole" (*L'Adone*, tomo II, pp. 767-768). Ma pure, dopo tante discussioni e ricerche sugli aspetti formali distintivi del poeta, mi è parso necessario puntare l'attenzione sull'uomo e sulle sue convinzioni. Dalla *Lira* all'*Adone* Marino si sobbarcò di tanti immani fatiche: non si investe un'intera esistenza se non si ha nulla da "dire." Lo stile del poeta poi, non è una novità, fu imitato e copiato anche da maestri valenti. La recente prova della "falsità" del "Testamento amoroso" (Angelo Colombo, *Studi Secenteschi* XXV, 1984, 101-22) dovrebbe far riflettere sulla presunta affidabilità totale dell'analisi stilistica. Un esame condotto nel

- territorio del "pensiero" di Marino mi è parso utile; già da queste pagine, per esempio, in cui discorro tanto dell'angoscia mariniana, la famosa "Pastorella" — lodata dal De Sanctis (*Storia*, cit., p. 645), attribuita al Marino anche dal Croce (*Poesie varie*, 1913, p. 407) e, in epoca più recente dal Mirollo (*The Poet of the Marvelous*, 1963, pp. 294-301) e dal Pieri (*Per Marino*, 1976, pp. 58-59) — sembra proprio rivelarsi un falso; la firma dell'impostore sarebbe nell'ultimo verso (luogo notoriamente privilegiato dal poeta): "Si partì lieta, ed io restai contento". ("Poesie erotiche," in *Opere del Cav. G.B. Marino*, cit., pp. 513-16).
- 6 Abbiamo, per ora le *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti (Torino: Einaudi, 1966) da integrare, per le corrispondenze dei contemporanei con l'*Epistolario*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini (Bari: Laterza, 1912).
 - 7 Dal sonetto "Per la Signora N. Porta," in "Amori," *Lira* III, 1614. (Ediz. consultata Venezia: Ciotti, 1615, p. 55).
 - 8 Dal sonetto "Piacere e affanno," in "Amori," *Lira* III, cit., p. 9.
 - 9 In *Lira* III, cit., pp. 49-54.
 - 10 In *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. I, "Introduzione," p. 10.
 - 11 È nota la formula dell'Asor Rosa: "Marino poeta servo." Egli attinge dal Getto — riportando proprio il brano citato — per appoggiare la sua tesi, in seguito vigorosamente contrastata dal Pieri in "Eros e manierismo nel Marino" (*Convivium* XXXVI, 1968, 453-81).
 - 12 Mi riferisco alla "classica" distinzione tra "poesia" e "non poesia" applicata dal Croce al Marino in *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari: Laterza, 1929).
 - 13 "Amori notturni" è in *Lira* II, i.e. *Rime*, 1602; (ediz. consult. *Rime*, Venezia: Ciotti, 1602, pp. 38-42). Il "Duello amoroso" fa parte dei "Capricci" della *Lira* III; sebbene il primo verso sia riportato nell'indice dell'edizione del 1615, da me consultata, manca però nel volume. La leggo in "Poesie erotiche," *Opere del Cav. G.B. Marino*, cit., pp. 526-27.
 - 14 *L'Adone*, ed. Pozzi, cit. VIII, 1.
 - 15 I personaggi femminili sono tutti dell'*Adone*, il vecchio è nel madrigale XXXIV "Scherzo sopra il canto d'un vecchio sdentato," *Lira* II, i.e. *Rime* II, 1602; (ediz. consult. *Rime*, Venezia: Ciotti, 1602, p. 46).
 - 16 Ardengo Soffici, in *La voce*, 31 maggio 1916. Cito dalla riproduzione dell'articolo "Principi di una estetica futurista," nel volume *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, di G. Scalia (Torino: Einaudi, 1961), p. 589.
 - 17 Dal sonetto "Peregrino pensier, ch'ardito e solo," in "Amorose," *Lira* I, ed. cit., p. 29.
 - 18 *La Sampogna*, 1620; (ediz. consult. Venezia: Giunti, 1621, p. 213).
 - 19 Marzio Pieri, "Eros e manierismo nel Marino," art. cit., p. 462.
 - 20 Per il concetto di post-modernismo mi riferisco innanzitutto al rivoluzionario saggio di Chaim Perelman e Lucie Olbrecht-Tyteca *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation* (Paris: PUF, 1958) e poi alla più bella prova italiana di attualità del nuovo pensiero: Renato Barilli, *Poetica e retorica* (Milano: Mursia, 1969 e 1984).
 - 21 Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta* (Bologna: il Mulino, 1961²), p. 122.
 - 22 *L'Adone*, cit. VIII, 125.
 - 23 È il secondo "idillio favoloso" della *Sampogna*, cit.
 - 24 *L'Adone*, cit. XVI, 57.
 - 25 Mi riferisco rispettivamente alle "lettere familiari" n. 154 (a Fortuniano Sanvitale, 1620) e n. 26 (a Bernardo Castello, 1603); in *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, cit.
 - 26 Si può leggere in *Poesie varie*, a cura di Benedetto Croce, cit., pp. 353-57.
 - 27 Ho già espresso diffusamente in altra sede le ragioni di questa divisione dell'*Adone*. Mi permetto di rinviare al mio "G.B. Marino: dal madrigale al poema grande" in *Critica letteraria* XIII (1985), fasc. 2, n. 47.
 - 28 *L'Adone*, cit., V., 42-44.

- 29 "... nel profondo ... fu indifferente a un approfondimento spirituale della Controriforma, fu schivo dall'uniformare il pensiero e i costumi alla credenza cristiana". Dal *Parnaso in rivolta*, cit., p. 104.
- 30 Il lavoro mariniano è stato riesumato da Marziano Guglielminetti. Si può leggere nel suo *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino* (Messina-Firenze: D'Anna, 1964), pp. 212-16.
- 31 *L'Adone*, cit., I, 2.

Tecniche di ripetizione nella "conversazione" vittoriniana

John Campana

La ripetizione è una tecnica del linguaggio molto diffusa nella civiltà classica occidentale dove, fra l'altro, venne usata retoricamente per amplificare, conferire maggiore enfasi al discorso ed intensificare il valore della parola, frase o concetto ripetuto.¹ Altrettanto frequente nella più antica civiltà orientale, la ripetizione fu adoperata come mezzo di approfondimento della coscienza, tutt'ora operante nel concetto indù detto "mantra."²

Nel suo uso euristico della ripetizione, Vittorini si avvicina di più alla tradizione orientale, data la sua insistenza sulla ricerca della verità nelle sue opere, come ci rivela ripetutamente la sua prefazione alla prima edizione del *Garofano rosso* del 1948.³ Senza dubbio Vittorini non aveva nessuna conoscenza dei testi filosofici indiani e orientali. L'importanza è che egli abbia seguito, seppure inconsciamente ed indipendentemente, un analogo schema narrativo atto a delineare l'itinerario "spirituale" del suo personaggio.

Generalmente, a parte qualche breve accenno, la critica ha trascurato, o ritenuto trascurabile, non solo questa tecnica, ma anche la sua frequenza nelle opere di Vittorini. Alcuni hanno definito ossessiva o ridondante la ripetizione vittoriniana. Altri l'hanno denominata ecolalia considerandola perfino indice di povertà linguistica. Altri ancora, però, hanno intuito la suggestività poetica del non detto tra una ripetizione e l'altra ed anche il carattere seducente dell'allucinata e allucinante concisione della pagina vittoriniana.⁴

In questo studio, sarà nostra intenzione analizzare e determinare il ruolo preciso della ripetizione nel progresso della coscienza del protagonista di *Conversazione in Sicilia* (CS) nel suo "viaggio-conversazione."

Nel descrivere l'itinerario dell'io di Silvestro, critici come Bernardi, Pautasso, David, si sono serviti di modelli strutturali antropologici, strutturalistici o psicoanalitici; tuttavia le loro consi-

derazioni si sono concentrate più sugli aspetti esteriori del viaggio che sul divenire interiore del protagonista. Il viaggio di Silvestro non è semplicemente ritorno mitico alla madre, all'isola o all'infanzia; è epopea alla ricerca dell'io, di verità, di umanità e di significato. Inoltre, questo viaggio interiore-verticale al "cuore puro della Sicilia," ha tutte le caratteristiche di una vera e propria ascesi mistica, essendo anche simbolicamente l'odissea dalla morte alla vita, dall'oblio alla memoria, dal simbolo all'archetipo, dall'astratto al concreto.

Più che una semplice figura stilistica, la ripetizione, nell'uso programmatico che ne fa Vittorini, genera una forza o energia evocatrice nelle parole o immagini, facendo risuonare di un significato ricco ed allusivo il silenzio fra una ripetizione e l'altra. Altrimenti detto, la ripetizione sta al "corpo" del romanzo come il "mantra" sta ai "chakra" del corpo umano teso alla meditazione e alla scoperta di alte verità e di realtà profonde. Anche CS si prefigge questi scopi concentrandosi e ripiegandosi, alle volte ossessivamente, data l'urgenza del suo messaggio, sui grandi temi della meditazione personale di Vittorini, cioè, quelli della verità (basta osservare la frequente ripetizione della parola verità nella prefazione al *Garofano rosso*), e del "genere umano offeso," ai quali nel suo viaggio-conversazione il protagonista cerca di trovare una risposta.

Seguendo lo schema dei "chakra" delineato nelle note, si potrebbe affermare che anche CS, nella struttura esterna del viaggio orizzontale di Silvestro, sia composto di diversi "chakra," i quali rispecchiano il dinamismo interno del viaggio verticale e della progressione della coscienza del protagonista.

La ripetizione assume diversi aspetti in CS. Ci sono casi di ripetizione a distanza, tramite cui una parola, un'immagine o persino un personaggio acquista il valore di un "leitmotiv" o di un simbolo. Se si traccia l'itinerario del colore nero nei romanzi vittoriniani, si arriverà a confermare il valore universale di negatività insito nel simbolismo universale della parola nero. Per quanto riguarda la poetica di Vittorini, il nero è il distintivo del "non uomo," come pure lo è il colore melanzana che serve a definire i cappelli degli impiegati in *Erica e i suoi fratelli*, e il cappotto di Senza Baffi in CS. La ripetizione di questi ed altri colori trasmette ai lettori un messaggio velato, un'espressione del non detto del carattere dei personaggi a cui questi colori vengono attribuiti. Allo stesso modo, il rosso della bandierina appesa al piffero di Muso-di-fumo e il rosso del drappo del panniere Porfirio, diventa una parola spia, tramite la ripetizione, di una più

che possibile allusione politica di Vittorini che si riallaccia al tema generale del "genere umano offeso."

La ripetizione è il modo che Vittorini presceglie per "dichiarare senza dire," come spiega nella sua prefazione al *Garofano rosso*, il modo per ricordarci che si scrive perché si ha una verità da dire: "e se torno a scrivere non è perché mi accorga di 'altre' verità che si possono aggiungere, e dire 'in più,' dire 'inoltre,' ma perché qualcosa che continua a mutare nella verità mi sembra esigere che non si smetta mai di ricominciare a dirla." Sembra che, dato il carattere unico della verità, sia impossibile qualsiasi tipo di ripetizione. Tuttavia, per dirla con Kavanagh, quando si scrive della verità la si può osservare da diverse prospettive. Il cambiare i termini serve ad amplificare la realtà rendendola più stabile e più generale.⁵

Nello stesso modo in cui i colori ripetuti a distanza hanno rafforzato il concetto di "non uomo" nella tematica vittoriniana, le parole-simbolo "nonno" e "cinese," tramite lo stesso dinamismo della ripetizione, allargano la sfera semantica del concetto vittoriniano di "più uomo" e del tema del "genere umano offeso," il quale, attraverso la ripetizione, diventa quello che Forster chiama "expanding symbol" ovvero "simbolo in espansione."⁶

Molti altri sono gli esempi di ripetizione a distanza che generano nuovi significati raggiungendo sfere di realtà superiore o "maggiore," come la definisce Vittorini. Tra gli esempi più salienti ci sono quelli delle parole-simbolo "acqua" e "piffero," che abbiamo già esaminato altrove dal punto di vista di sinestesia e di riduzione al significato essenziale.⁷ Le immagini liquide in CS (pioggia, mare, lacrime, miele, sangue, sudore, vino, ecc.) si riducono alla "realtà maggiore" e simbolica di "acqua viva," e le immagini sonore (le parole stesse della "conversazione" in Sicilia, la lettera del padre, i giornali squillanti, il lamento, le zampogne, i campanelli, i vecchi motivi ecc.) vengono a confluire nell'unico suono-simbolo (vera e propria "mantra" di CS) della esclamazione ipersemantica e meta-linguistica "EHM!" pronunciata nel cimitero dal fratello morto di Silvestro.

In CS si possono anche isolare centri principali che corrispondono ai vari stadi del viaggio di Silvestro da Milano alla Sicilia. Queste tappe, collegate in parte dalle varie ripetizioni a distanza menzionate brevemente sopra, acquistano inoltre una vera e propria autonomia per virtù dell'uso particolare della ripetizione a contatto nelle ultime tappe del viaggio. La ripetizione, in questi

stadi finali della progressione della coscienza, diventa più frequente, finché i vari "chakra" del romanzo si ricollegano, essendo l'uno la modulazione tematica e poetica dell'altro. Le varie tappe del viaggio, nell'ordine lineare e verticale del progresso di Silvestro si possono dividere nel modo seguente: alienazione (lo stato di inerzia in preda agli "astratti furori"), tentativo di inserimento (sul traghetto e nel mondo della miseria), cognizione del male e del dolore (sul treno e negli inferi del "genere umano operaio"), rigenerazione (fisica e simbolica, e la parola "uomo"), la quarta dimensione, il regno dell'illusione, e finalmente l'ascesi della coscienza o la reintegrazione.

"Astratti furori," motivo centrale del primo capitolo di CS diventa anche, tramite la ripetizione, "simbolo in espansione" come il tema del "genere umano perduto" a cui dà l'avvio. Benché nominati una sola volta, gli "astratti furori" ossessionano il primo capitolo con la loro presenza spettrale resa tale dalla ripetuta insistenza sulla particella negativa "non" che viene strategicamente fatta precedere agli aggettivi "eroici" e "vivi" e le frasi "aver febbre di" e "aver voglia di." Il "non," che fra l'altro rappresenta l'apatia e l'indifferenza del protagonista, attinge il culmine della disperazione e della negatività quando si abbina al sostantivo "speranza." In seguito, il "non" si modula diventando "né mai," "nulla," "nessuna," il che mette in rilievo il vuoto esistenziale di Silvestro, il quale non esita a confessarci che si sentiva come se non avesse mai avuto un giorno di vita. Non vita, dunque, la sua, e anche non speranza, come un "sordo sogno" che non riesce neppure a diventare incubo. Energia negativa quella emanata dagli astratti furori, che si insinua perfino nelle cose e negli eventi rendendoli altrettanto confusi e amorfi. Le parole generano nebbia e ne vengono assorbite. Non parola, dunque, silenzio, e soprattutto non significato, fabbricazione della parola ("tipografo-linotipista") e il vano tentativo di trovare un senso nelle parole stampate ("sfogliare il dizionario").

Con la lettera del padre, primo barlume di significato in forma di parole stampate, entra in gioco la particella reiterativa "ri," che segna l'inizio del risveglio della coscienza, della penetrazione di una realtà che sarà ricordata, riveduta, riconosciuta, rivissuta, e finalmente riavuta ("riavere la mia infanzia"). Entusiastico dalla possibilità di intravedere un segno di vita nella lettera, Silvestro riprende la lettera, la rilegge e vi riconosce se stesso bambino. Il sipario della memoria, apertosi solo per un istante, si richiude, e le immagini di vita destategli dalla lettera ritornano allo stato sfocato e amorfo nella nebbia degli astratti furori, e

Silvestro ridiventa triste fantasma della indifferenza privo d'identità: "mi era lo stesso," dice, "era lo stesso." Queste frasi non sono altro che la ripetizione dello stesso "sordo sogno" e la stessa non speranza di prima.

La lettera, tuttavia, gli aveva piantato dentro un seme di significato che egli rimetterà a fuoco durante il suo viaggio, ed anche una briciola di speranza di poter forse popolare il vuoto di "qualcosa che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza" (CS, p. 575). E così intraprende il viaggio in Sicilia, un viaggio interno, verticale, nell'imo del proprio essere dove verranno a confluire tempo e memoria aprendogli il varco alla "quarta dimensione." La lettera inoltre, serve da netto contrasto all'universo di significazione negativa (*non, mai, nulla*) o di significato latente, inerte (dizionario), innalzando momentaneamente il sordo sogno dal subconscio alla superficie della cognizione e della memoria.

Con le parole "bambino," "ragazzo" e "infanzia" si crea, poi, un moto regressivo nel tempo, e uno slancio progressivo nella memoria, lontano dall'oblio partorito dagli astratti furori. L'idea di tempo e memoria sarà rievocata più tardi durante il viaggio dall'insistenza sulle parole "vecchio" e "antico" ripetute sulla soglia della quarta dimensione. Nel frattempo Silvestro risolve di tornare al luogo delle sue origini per poter stabilire un contatto con se stesso, con le cose del mondo e con il "genere umano perduto." Solo così può arrivare a riconoscere che anche lui fa parte dell' "astrazione delle folle massacrate," e che gli astratti furori non sono altro che "le offese recate al mondo," non potenze negative che immobilizzano il senso della verità e della realtà in lui. Soltanto così può anche disfarsi dell'astrazione del suo essere alienato.

Il riconoscimento è graduale all' inizio del suo viaggio ed è affidato solamente a stimoli esterni. Silvestro riconosce il viaggio, le sue fughe da casa, e i vari nomi che popolano il suo attuale non essere. Amantéa, Maratéa e Gioia Tauro, sono per lui "nomi da sogni antichi," come pure lo è il sapore del formaggio che mangia sul tragheto. I nomi richiamano l'immagine del sordo sogno iniziale da cui provengono. Riecheggianti nella memoria inconscia di Silvestro, i nomi hanno il valore evocativo di un "mantra" se si considerano come maggiore messa a fuoco dell'evanescente sordo sogno.

L'interiorità del viaggio viene più volte ribadita dalla ripetizione di certe parole spia come "punto" ("punto suo della terra,"

"punto della memoria") e dalle frasi "in me," "entro di me," che nello spazio delle cinque pagine dei primi tre capitoli vengono ripetute nove volte, miranti a localizzare la vera meta del viaggio interno che, tutto sommato, si trova nel protagonista stesso e viene chiamato "il cuore puro della Sicilia."

L'attività onirica dei sogni antichi viene ripresa sul traghetto, spostandosi questa volta, su un piano intermedio tra conscio e subconscio. Nel dormiveglia Silvestro riesce a captare, in modo meno evasivo, le immagini scarnificate della sua astrazione. Il dinamismo sinestetico dei suoi pensieri illustra i primi tentativi del protagonista nel "riavere" la sua infanzia: "Così un topo, d'un tratto, non era più topo in me, era odore, sapore, cielo e il piffero suonava un attimo melodioso, non più lamentoso" (CS, p. 576).

Ad ispirargli entusiasmo non sono soltanto i nomi antichi della Magna Grecia ma anche il sapore del formaggio che gusta sul traghetto. Gli astratti furori che prima si erano parzialmente materializzati nell'espressione "giornali squillanti" ed anche nelle frasi "genere umano perduto" e "topi scuri dei miei anni," continuano ad esteriorizzarsi in quel sapore antico (come i nomi) del formaggio. Le esperienze sensoriali del pellegrino gli rendono più accessibile la soglia della quarta dimensione.

Per arrestare il flusso continuo della realtà di quel formaggio, Silvestro ripete sei volte la frase "Non c'è formaggio come il nostro." Questo lo fa anche per accomunarsi (tramite il possessivo "nostro") ai piccoli siciliani da cui si sentiva alienato, e per trovare conferma della nuova realtà/verità da lui scoperta per poi condividerla con loro. Per ora il suo tentativo d'inserimento resta vano. Più tardi, durante il giro delle iniezioni, un'altra frase, questa volta pronunciata dalla madre ("Ho con me mio figlio"), servirà ad inserirlo ritualisticamente nella comunità del "genere umano affamato."

Nel formaggio, come nei nomi antichi, Silvestro sta pregustando la quarta dimensione nella quale verrà introdotto anche tramite i pasti, come quelli della sua infanzia, che riassaggia a casa della madre, Concezione. Nel ripetere la frase ai piccoli siciliani egli cerca di intrattenere il sentimento di una nuova speranza e di prolungare l'incanto procuratogli dalla nuova esperienza sensoriale. La ripetizione per Silvestro, allora, diventa tecnica del possedere nel procedimento interno di recupero della sua infanzia. Ripetere, dunque, significa anche rivivere, ristabilire il contatto con l'originaria essenza delle cose e delle persone.

La nota dell'antichità, fatta risuonare per la prima volta dall'accento fatto ai nomi da sogni antichi e al sapore del formaggio, si carica di maggior valore simbolico tramite la ripetizione dell'aggettivo "antico" che, nella maggior parte dei casi, qualifica la parola "uomo." Il Gran Lombardo, prima guida di Silvestro, viene definito come "uomo antico." Il nonno di Silvestro è visto come "un guerriero antico." La cupola della chiesa nel paese di sua madre viene riconosciuta "antica nella memoria." Frequentissimi sono gli esempi dei termini "antico" e della sua variante "vecchio" in CS, tutti e due segni dell'integro carattere della antichità illesa dalle offese recate al mondo. Ed è a quest'integrità che il protagonista nella sua ricerca del "cuore puro" si vuole legare.

L'uomo è reso più uomo non solo dal suo dolore ma anche dall'antichità delle sue pene. Questa è una delle cose che Silvestro impara nella progressione della sua coscienza al di là del regno della certezza illusoria dell'infanzia, al di là delle illusioni pure nelle cave di Colombo. Uomini come Calogero, Ezechiele e Porfirio, fanno solo parte della staticità storica della sofferenza umana resa inerte ed inerme dall'illusorio conforto del vino spremuto "per generazioni e generazioni" nelle "caverne dei secoli" nel sepolcrale "sottoterra del vino." Questo, Silvestro lo impara solo dopo il vivo contatto con la perpetua ripetizione del dolore nel regno sotterraneo della miseria del "genere umano operaio." È significativo il fatto che Silvestro scenda negli inferi della propria coscienza per assistere allo spettacolo del dolore collettivo.

La cognizione del dolore deve per forza esser preceduta dalla coscienza del male che il pellegrino si forma nell'incontro con gli agenti fascisti e con il Gran Lombardo sul treno. In questa tappa del suo sviluppo Silvestro impara a distinguere che la "puzza" attribuita a Coi Baffi e Senza Baffi appartiene ad una categoria del tutto etico-morale. A quel punto egli era ancora in preda ad astratti furori e anche a "vecchi significati," che lo rendevano insensibile al tipo di puzza che i suoi co-passeggeri riuscivano ad intuire. La parola "puzza" viene ripetuta sedici volte nello spazio concentrato di tre pagine. Quest'intensità ripetitiva indica chiaramente lo scontro ideologico tra "puzza" e "nuovi doveri," "nuova e fresca coscienza," la lezione che gli viene impartita dal Gran Lombardo.

"Puzza" viene applicata due volte anche al simbolico cinese. La sua puzza, però, è quella degli offesi non degli offensori. L'idea di puzza viene ripetuta nella cantina di Colombo sotto

forma di "tanfo." Questa è una terza categoria di puzza, cioè l'odore che deriva dalla coscienza che pute, non quello che emana da una misera esistenza. Il tanfo che si sente nella cantina di Colombo è l'inizio della putrefazione di una coscienza inerte. Silvestro fa appena in tempo ad uscire da questo stadio, che, come ben sa (si veda la ripetizione della frase "capo chino" nella sezione del vino, un'espressione che si riscontra all'inizio del viaggio, nella tappa degli astratti furori) è un vicolo cieco nel labirinto dell'essere. È non vita, non essere, "la quiete nella non speranza." La vera via della salvezza è quella interna, la voce che gli parla dalla coscienza, il vero significato dell'esclamazione "Ehm!" pronunciata ripetutamente dal fratello Liborio.

Prima di concludere con l'ultima fase del viaggio, vale a dire l'ascesi o l'integrazione, bisogna analizzare l'uso della ripetizione nella sfera della quarta dimensione per la quale Silvestro viene preparato dall'incontro con la madre. Questa tappa rappresenta la rigenerazione e la rinascita simbolica del pellegrino. Ed è anche a questo punto che acquistano nuovi significati le comunissime parole "donna" e "uomo."

Prima di arrivare da Concezione, Silvestro si trovava munito da un entusiasmo ispiratogli dall'odore delle carrube che aveva assorbito nella locanda, e dal sapore del formaggio sul traghettto. In più, aveva imparato un nuovo significato della parola "puzza," e aveva anche ascoltato il messaggio dei "nuovi doveri" e della "nuova e fresca coscienza" dal Gran Lombardo. Tuttavia, era ancora in preda ad astratti furori, che si trasformano questa volta nella ripetizione della indifferenza che sentiva. Tracciando le varie fasi della sua indifferenza si vedrà non solo l'uso simmetrico e programmatico della ripetizione vittoriniana, bensì la progressiva scomparsa degli astratti furori man mano che le idee e le cose cominciano a materializzarsi una volta che si avvicina al "cuore puro" e alla quarta dimensione.

Al capitolo ottavo, la parola "Siracusa" viene ripetuta dieci volte il che, simulando il ritmo del treno che si avvicina a destinazione, mette a fuoco non solo la presenza fisica di Siracusa, ma anche l'immagine di essa nell'animo di Silvestro. Allo stesso modo, la parola "montagne," ripetuta ottantuno volte nel romanzo (le montagne sono generalmente simbolica rappresentazione di permanenza, integrità e solidità), a distanza e a contatto, specialmente quando il protagonista sta per arrivare dalla madre, serve a suggerire l'ascesi fisica e l'ancora psicologica che Silvestro invoca nella sua indifferenza. Viste prima come com-

ponenti astratte del paesaggio onirico, le montagne si materializzano, acquistando forma e significato nella graduale transizione dal non essere all'essere.

La frase "Ma guarda, sono da mia madre!" è ripetuta una volta a pagina 599, e un'altra volta alla pagina seguente del decimo capitolo. La distanza che separa le identiche esclamazioni viene colmata dalla modulazione grammaticale ed esistenziale del verbo essere:

E mi parve che *essere* là non mi *fosse* indifferente, e fui contento di *esserci* venuto, non *essere* rimasto a Siracusa. . . . Questo *era* il più importante nell'*essere* là . . . e lo trovavo improvviso, *esserci* . . . e credevo di *essere* entrato a viaggiare in una quarta dimensione. Pareva che non ci *fosse* stato nulla . . . tra l'*essere* a Siracusa e l'*essere* là e che *essere* là *fosse* effetto della mia decisione d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo, [questo è l'indice più preciso del viaggio interno] e così anche il mattino nell'*essere* là . . . e il piacere di *esserci*; e nemmeno provavo rammarico per non aver potuto *esserci* la sera prima . . . come se quella luce *fosse* ancora del giorno 8 e non del giorno 9, o *fosse* d'un giorno in una quarta dimensione. (CS, p. 600)

Le diverse voci del verbo essere mettono in chiaro rilievo il *Dasein* del protagonista, tanto diverso dalla litania del nulla del primo capitolo. Nella quarta dimensione — convergenza di presente, passato, memoria e fantasia — la coscienza di Silvestro si innesta al sentimento del "due volte reale" e dello "in più d'ora" producendo un "esserci" simultaneo del bambino e dell'uomo Silvestro.

L'indifferenza, di fronte a queste possibilità, si dirada come la nebbia al sole della Sicilia: "E mi parve ch'essere là non mi fosse indifferente" (p. 599); o dalla madre: "Riconobbi la soglia e non mi era indifferente di esserci" (p. 601) e, finalmente, quando annusa l'aringa arrostita: "non mi era indifferente" (p. 602). Dall'apatia all'entusiasmo, dall'astratto al concreto, dalla morte alla vita, insomma. La critica ha ben notato che CS è una fuga sulla parola "uomo." La parola "donna" ha anche una notevole frequenza nel romanzo. Tramite la ripetizione, l'essenzialità della donna viene messa a fuoco. La donna, una parola ripetuta più di trenta volte in CS, viene esaminata da varie prospettive che accentuano la sua miseria, la sua gentilezza (la ricorrenza della parola "mani" conferisce maggiore rilievo a quest'ultimo particolare), la sua civetteria, il suo amore, e, nel caso di Concezione, il suo essere "più donna," idea ribadita ed amplificata dalla statua

di bronzo della "bella donna giovane nelle sue dimensioni due volte il naturale" (p. 706).

Allo stesso modo, ripetendo innumerevoli volte la parola "uomo," Silvestro, nella sua meditazione, sta penetrando l'essenza del significato della parola, che nella quarta dimensione si innalza ed attinge la vetta del nuovo significato nella frase "piú uomo." Con ogni ripetizione della parola, si rinnova e si riconferma l'urgenza del messaggio del "piú uomo" vittoriniano. "Uomo," come "montagne," nella ripetizione 'mantrica' acquista forma e significato nella coscienza del pellegrino.

A casa di Concezione viene raggiunta un'altra tappa interna del viaggio nella quarta dimensione. Questo si realizza tramite una serie particolare di ripetizioni verbali. I verbi conoscere, ricordare, vedere e pensare, appaiono simultaneamente nella sezione delle conversazioni di Silvestro con la madre, come ancelle della nascita quarta dimensione. "Conoscere" viene ripetuto ventuno volte. La particella "ri," aggiunta al verbo conoscere serve pure a facilitare il varco ad una piú alta cognizione. "Ricordare" appare trenta volte partorito dal "riconoscere." "Vedere," che scaturisce dagli altri due verbi, è ripetuto cinquanta volte per segnare la vera e propria entrata nella quarta dimensione, una volta che si è sciolta la nebbia degli astratti furori. "Pensare," verbo appartenente alla categoria intellettuale ed anche psichica, ricorre piú di venti volte nel romanzo, e, come gli altri verbi menzionati, con maggiore concentrazione nella seconda parte del libro.

Una concordanza di CS dimostrerebbe sí una certa povertà linguistica, ma non una carenza di suggestività poetica. La ripetizione in Vittorini è indicazione evidente che l'autore ha qualche cosa da comunicare. Ripetendo le stesse parole, gli stessi motivi, temi, immagini continuamente, Vittorini ce li imprime nella coscienza dove silenziosamente generano nuovi significati. Questo tipo di iterazione, come nota Siciliano, "rivela una arcaicizzante teoria del linguaggio, per cui la parola è la cosa: — e la cosa viene offerta e riofferta al lettore, col pronunciarla in diverse variazioni sintattiche."⁸

Gilles Deleuze, autore di uno dei pochissimi studi monografici sulla ripetizione, cita Pius Servien nei cui libri, *Principes d'esthétique e Science et poesie*, si distingue tra due forme di linguaggio: "le language des sciences dominé par le symbole d'égalité, et ou chaque terme peut-être remplacé par d'autres; le langage lyrique, dont chaque terme, irremplaçable, ne peut-être que répété."

Deleuze è dell'opinione che si può parlare di ripetizione solo quando si tratta di due fattori aventi "absolument le même concept." Allude poi alla forza evocatrice della ripetizione quando asserisce: "Mais de ces éléments discrets, de ces objets répétés, nous devons distinguer un sujet secret qui se répète à travers eux, véritable sujet de la répétition."⁹

La coscienza di Silvestro è in formazione, cioè durante il viaggio egli accumula informazioni per poter riformare il suo stato d'animo amorfo. Ripetizione vuol dire rigenerazione per lui. La ripetizione a contatto, cioè concentrata, nella seconda parte del libro, condensa il significato allargandone la sfera di significazione e di senso recondito, come un "mantra." Nella ripetuta insistenza su verbi come "conoscere," "ricordare," "pensare," ecc., Silvestro sembra attingere a nuovi piani di dilatazione della coscienza. Tale procedimento lo aiuta anche a localizzare la posizione della evanescente quarta dimensione, nelle cui sfere egli acquista una conoscenza più acuta del "due volte reale." Ed è qui, come osserva Briosi, che "si accentuano i caratteri di astrattezza e di allusività della narrazione, e le parole, le battute del dialogo si succedono in un'atmosfera sempre più rarefatta, capace di significati tanto più 'essenziali' quanto più sfuggenti, intraducibili in termini razionali."¹⁰

La sofferenza che per Silvestro diventa realtà "due volte reale," per Ezechiele scrivano, resta formula retorica vuota. Il "mondo offeso" salmodiato da Ezechiele diventa semplice litania non capace di transcendere la barriera linguistica. La ripetizione della frase non libera lui e i suoi amici dalla disperazione e dalla consolazione del vino. In tutto, la parola "offeso" e le sue varianti vengono ripetute quarantaquattro volte cristallizzandosi nel non-significato. Lo stesso vale per la ripetizione di "soffrire" e di "vino," che ricorrono trentadue e trentacinque volte rispettivamente. Anche l' "acqua viva," ripetuta diciassette volte sembra essere sopraffatta dall'inerzia del vino.

"Ehm!" vera voce della coscienza, è ripetuto venti volte nelle ultime pagine di CS. È a questo punto che il pellegrino si reintegra nell'ordine del dolore terrestre e cosmico. "Ehm!" è il messaggio di solidarietà che gli proviene dal sottoterra, dalla morte, nel cimitero dove il dolore acquista dimensioni storiche ed universali. Ed è tramite questa parolina che Silvestro comunica il significato del dolore ai piccoli siciliani che per la prima volta chiedono: "Ed è molto soffrire?"

Nel viaggio interno di CS non si arriva all'illuminazione nel senso mistico, bensì alla cognizione del dolore, allo stesso tempo cosmico e terrestre. Silvestro non trascende la realtà della sofferenza umana, come non la trascende Vittorini sublimandola nella torre eburnea della poesia. Il messaggio di Vittorini resta tutto umano (come lo è anche il suo concetto di Cristo): rendersi conto della sofferenza e dell'offesa e tornare a operare nella realtà munito di un sentimento di "nuovi ed altri doveri" e di una "nuova e fresca coscienza."

Le ripetizioni di Vittorini generano quella magia di cui parla nella sua prefazione al *Garofano rosso*, che è fede nel potere che ha la parola nel trasformare la sostanza di una cosa coll'impegno ulteriore di non "lasciare che la verità appaia morta," di afferrare la realtà "come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione."¹¹

Università di Toronto
Scarborough College

NOTE

- 1 Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica* (Bologna: Società editrice Il Mulino, 1969). Oltre all'analisi di varie tecniche di ripetizione tali la "geminatio" (ripetizione a contatto), la "duplicatio" (ripetizione a distanza), la "gradatio," l'anafora, il polyptoton ecc., nella letteratura classica, risulta chiaro dallo studio del Lausberg che una funzione principale della ripetizione è di creare un "amplificatio" di emozioni che ci permette di arrestare il flusso continuo di informazioni offrendoci "il tempo di 'gustare' emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere" (p. 132). Questa stessa funzione viene anche messa in rilievo da Gilles Deleuze il quale afferma che "la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelques chose dans l'esprit qui la contemple": *Différence et répétition* (Paris: Presses de l'université de France, 1968), p. 33.
- 2 La parola "mantra," che di recente è apparsa anche nei dizionari inglesi e americani, significa letteralmente "veicolo del pensiero," cioè, benché il vocabolo "mantra" non esprima nessun significato specifico, il semplice suono emesso diventa strumento o mezzo che facilita l'accesso a significati reconditi della coscienza tramite la ripetizione. Il "mantra" per eccellenza degli indù è la sillaba sacra "OM" che ha la forza di risvegliare profonde cognizioni di verità nello spirito umano. Il concetto della potenza dei suoni, secondo lo studioso inglese John Blofeld, non è totalmente assente nella nostra tradizione giudeo-cristiana. È ancora riscontrabile in parole-suoni come "Amen" e "Al-leluia" che, secondo Blofeld non vengono tradotti per conservare il loro originario valore "mantrico." Si veda il suo *Mantras: Sacred Words of Power* (London: Allen & Unwin, 1977), p. 85.

Il "mantra" è una parola-suono la cui ripetizione continua ha il potere di sprigionare l'energia latente che è normalmente bloccata in varie zone, o plessi, del corpo umano. Nel sistema filosofico indiano queste zone vengono chiamate "chakra." Il "mantra" opera nei "chakra" e desta nello spirito un'intuitiva comprensione di verità altrimenti impossibile ad esprimere con parole. Il "mantra," dunque, nella tradizione mistica indù, è visto come un mezzo fisico-spirituale per facilitare l'ascesi intellettuale-cosciente. Infatti, asserisce lo studioso Mircea Eliade, la ripetizione dei mantra annulla la realtà del mondo secolare (ciò che non fa mai Vittorini), un primo passo mentale indispensabile nell'acquisizione di realtà più profonde: *Le Yoga: Immortalité et liberté* (Parigi: Librairie Payot, 1954) p. 216.

I due termini "mantra" e "chakra" vengono a combaciare nella progressione della coscienza nelle varie discipline orientali come lo yoga, il trantismo, il buddismo ecc. Agendo sui centri di energia latente (i "chakra" sono sempre raffigurati in forma di ruota che ci ricorda "la ruota" del viaggio in CS), i "mantra" causano una graduale ascesi dell'energia (la quale, chiamata "kundalini," viene simbolicamente rappresentata da un serpente dormiente) in forma di spirale, dal punto più basso a quello più alto del corpo. I "chakra," sette in tutto, sono disposti nell'ordine seguente nel corpo umano: il primo è alla base della spina dorsale, la zona della materia, l'inerzia, la nascita del suono e dell'olfatto; il secondo è situato nella zona della riproduzione sessuale maschile, luogo dell'elemento acqua, del respiro, e della categoria sensoriale del gusto; il terzo si trova nella zona lombare ed è messo in rapporto all'elemento fuoco e alla vista; il quarto, situato nella zona del cuore (plesso solare), corrisponde all'elemento aria, al tatto e al fallo; il quinto, nella gola, corrisponde all'etere e all'udito; il sesto, posto fra le sopracciglia, è la sede delle facoltà intellettive in cui confluiscono i primi cinque "chakra"; il settimo, trovandosi al di sopra del cranio, non fa parte del corpo in quanto costituisce lo stadio finale dell'integrazione cosmica totale, cioè "nirvana" (Eliade, 1954, pp. 241-44). Oltre alle corrispondenze esoteriche elencate da Eliade servirebbe anche ricordarci della funzione biochimica specifica delle varie ghiandole associate ai diversi punti vitali del corpo umano: organi riproduttivi, surrenale, timo, tiroide e ghiandola pituitaria.

In questo studio faremo solamente uso referenziale dei termini filosofici indù quali "mantra," "chakra," nirvana, e così via, a scopo di semplificare il dinamismo interno e la struttura esterna della ripetizione in CS attingendo a delle tecniche già sperimentate nella ricerca della verità, e non per proporre un paragone con l'uso che ne fa Vittorini.

- 3 Sono ormai ben note le dichiarazioni che Vittorini fece nel 1948 sul tema dello scrittore e della verità: "noi si esercita con ogni libro nel ricominciare a dire la verità . . . ripeterla ogni giorno non in qualche altra sua consistenza ma in qualche altro suo aspetto che la varia, che la rinnova. . . . Si tratta di non lasciare che la verità appaia morta. Essa è presente tra noi per la continuità delle nostre correzioni, delle nostre aggiunte, delle nostre ripetizioni . . .": Elio Vittorini: *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti (Milano: Mondadori, 1974), pp. 428-29. Tutte le citazioni di *Conversazione in Sicilia* si riferiranno a questa edizione e verranno segnate dal numero della pagina direttamente nel testo.
- 4 Giovanni Cecchetti, "Elio Vittorini," *Italiana*, 29 (Marzo 1952), 7.
- 5 Bruce Kavin, *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1972) p. 39.
- 6 E.K. Brown, *Rhythm in the Novel* (Toronto: University of Toronto Press, 1950). Il "simbolo in espansione" ("expanding symbol") è un tipo di "amplificatio," ovvero una progressiva rivelazione dalla parte di un autore il quale, conscio di non poterci offrire tutto in una volta il nocciolo del suo significato, si limita a svelarlo in una graduale sequenza d'intuizioni. Questo gli risulta possibile

tramite l'uso della ripetizione bilanciata dalla variazione attraverso la quale una parola o un concetto ripetuto in diversi contesti acquista significato ed autonomia.

- 7 Si veda il nostro articolo "Vittorini's Synaesthetic Use of Acoustic Imagery" in *Canadian Journal of Italian Studies*, V, nn. 1-2 (Fall-Winter 1981-1982).
- 8 Enzo Siciliano, *Prima della poesia* (Firenze: Vallecchi, 1965), p. 22.
- 9 Deleuze, *Différence et répétition*, p. 8.
- 10 Sandro Briosi, *Invito alla lettura di Vittorini* (Firenze: La Nuova Italia, Il Castoro, 1970), p. 63.
- 11 Vittorini, "Prefazione alla prima edizione del *Garofano Rosso*," in *Opere narrative I*, p. 429.

Manzoni and the Microcomputer: *I Promessi Sposi*: Chapter IX*

I INTRODUCTION

1. *Premise*

This is a lexical analysis of Alessandro Manzoni's IXth chapter of the *I Promessi Sposi*. It is intended as a testing application of LDMS (Linguistic Data Management System), a research tool for scholars in the Humanities developed on IBM S/5120 and soon to be available for PC models. Taking chapter IX as a case study experimentation of the adopted referencing methodology, this paper illustrates some of the data management techniques (and, by implication only, also the diversified types of content analysis made possible) introduced by LDMS in conformity with traditional scholarly criteria. The task of evaluating the performance of LEXED — the central LDMS's module — is necessitated, despite its largely recognized relevance to independent research, by the need for pragmatic demonstration. Its sound theoretical foundations need to be better defined from a practical viewpoint to avoid relying on intuitive reasoning, vague perception and undefined procedures. The definition of concrete stops on a model scale is obtained by outlining and by discussing from a user's perspective the functional parameters and the actual values produced.

Demonstrating the system's validity on a known assigned text by measuring its performance increases users' confidence in its operational simplicity and sophisticated feature combination. The use of this system presupposes no prior knowledge in either hardware or computing languages and discredits irrelevant claims on the need to become programmers or acquire yet another specialization. Assuming previous proficiency for any aspect of this application amounts to a misunderstanding of the reasons that inspired this system.

2. Scope of the Study

Since one can hardly fail to notice the flurry of intellectual activity that currently surrounds the understanding of computer applications, this article addresses three interrelated areas of interest to Italianists in particular: 1. the purpose and features of LDMS as a research tool; 2. the actual process of text management including its input, stream filing techniques, and coding hierarchy (in conjunction with this, observations will be offered on the system's reliability, underlying scholarly criteria and morphic table creation); and finally, 3. the use of resulting information and a brief illustration of each compiled major reference work.

Part two stresses also the concept of programming modification as necessitated by Manzoni's prose habits; the constitution of specific sets of morphic tables versus a metatable or supertable; the degree of obtained coding discrimination with and without author intervention; and, the need for more exhaustive documentation of the "real" rather than the "formal" language actually used by an author in a certain work at a certain time period. The Word-Processing (WP) module (TXTED) and Data Base (DB) compilation are not directly discussed. Also, for space reasons Referencing and Information Retrieval are barely treated to allow greater illustration of analytical tasks and a summary interpretation of the linguistic data contained in ch. IX of *I Promessi Sposi*. This practical exploration reflects on Referencing, Computer Literacy and other traditional practices such as normalization in manuscript editing. However, it does so in general terms only as needed for a more cohesive justification of the LDMS methodology, its discriminate referencing and the advantages it offers in preparing analytically arranged information for consultation.

There are numerous reasons for conducting a computer analysis of Manzoni's "L'urtar che fece la barca contro la proda." Ch. IX was selected from among the 38 chapters of this novel because it has a fairly typical style of prose which mixes narrative with dialog. It is not excessively long, and it has an acceptable location (approximately at one fourth the total length). The text is the one edited by L. Russo and published in 1957.¹

Two basic reasons for this analysis were Manzoni's bicentennial birthday celebration,² and the general need to speak of (and perhaps clarify) the important contribution of modern technology to language and content analyses as traditionally understood by scholars. Thus, it became almost imperative for me to work — though on a limited scale and in terms of a practical demonstra-

tion/application — toward a real assessment and experimentation of LDMS, the computerized analytic system originally designed for medieval legal texts, in the event of its wider utilization with modern Italian and other languages.³ Specifically, I was curious to establish to what extent I would have to modify the already compiled morphic tables to accelerate the process of automated morpho-semantic analysis. I emphasize that I am not a "literature man" and, much less, a specialist on Manzoni. Mine is a technical interest in an admired author as an *utente di lingua*⁴ — and a master at that — whose vocabulary in the 1840 edition of the *Promessi Sposi* embodies the "concretezza, acutezza" and "umorismo" of Florentine language. This language is all the more significant because it lacks the local coloring contamination and regional features which would have turned Manzoni's writing into another provincial — and thus unfashionable — product headed for rejection. Though Manzoni's acclaimed linguistic experience, genuinely national and yet so close to French and Milanese, does show promise of yielding interesting comparative results in the end (thus adding to the critical acclaim he has received for focusing on the limitations of the Italian language), our reflections will only expand on a single chapter of his volume in terms of a concrete exemplification of a general system's lexical discrimination and coding ability. It amounts to establishing what modifications are suggested, needed or required by automated microcomputing analysis. What conflicts in other words, can modern Italian present for a system originally implemented for medieval and specialized languages? Will radical changes be required for its working elements or will integration of complementary information be sufficient? Were the critics fully right? The intention here is to illustrate the kind of data management and results that a microcomputer system such as LDMS can provide to scholars involved in the study of Manzoni or other modern and medieval writers. As a practical application, this presentation first conveys a general understanding of this research tool for humanists by outlining its general characteristics, operational modes and operational advantages as well as by listing the standard and special output forms it produces. The literary and linguistic criteria applied to ensure the system's adherence to the basic principles of traditional scholarship will also be pointed out.

The core of the presentation will introduce and subsequently discuss the concept of "morphic tables." Attention will be focused on the working principle underlying these tables and the features

which enable them to enhance the understanding of "automated" morpho-semantic and lexical analysis. Limitations of the type of analyses performed by LDMS are discussed to underline the degree of morphosemantic discrimination achieved. Concurrent content analysis features and techniques are also documented. Using ch. IX of the *Promessi Sposi* the work and modifications required in the compilation of "general," "specialized" (for a specific time period or particular literary classification), and "super or macro" morphic tables (for universal use) are illustrated to define the tasks and the purpose of "automated" literary or non-literary text analysis. Primary and accessory applications are also more realistically defined. Additionally, the overall purpose is to afford scholars greater familiarization with machines which are revolutionizing their research by improving both its quantity and quality while preserving its traditional principles and human involvement.

3. *LEXED: A Tool Helping to Link Scholarship and Technology*⁵

Fundamental to this presentation is a general understanding of LEXED. Briefly, it is a general lexico-morphic analytic tool designed to aid traditional scholarship by minimizing time-consuming tasks in selecting, organizing and managing linguistic data, while maximizing a researcher's concentration on the analysis of collected data.

LEXED — or XT-LEXED for the upcoming version implemented for PC models (IBM or IMB-compatible) — is a program package which is suitable for both quantitative text analysis and for data management in qualitative text analysis. My claim is that purely quantitative investigation is at best "approximate" in natural language processing. It still deserves to remain an option, but, as an innovative approach in need of refinement, it should be subordinated to qualitative analysis. All programs, for editing or text exploration, are designed as user-friendly to assist or to lead step-by-step — as the case may be — in the application process.

Recently the focus on the computer as a mere object of study has shifted to the computer as a versatile tool. This is mainly due to the fact that microcomputers are now flooding campuses, and there is a need to focus on the innovative uses of the micro's real power for graphics, communication and WP. Yet, research methodology is also an aspect of great interest to those who want to know how technological advances are affecting the evolution of higher education. LEXED is a research tool devised to accommo-

date scholars, with or without computer background, in utilizing this powerful new tool effectively in their own operations. The XT-LEXED version, supported by an IBM-Equipment Grant represents an attempt to accelerate the availability of a marketing version of this interactive Linguistic Data Management System (LDMS). This underscores the recognized academic value and potential for colleges, universities and, above all, individual scholars engaging in independent research.

Most of the consideration received by the system as one of the leading national projects in literary applications is due to the attention commanded by the innovations it introduced. Comparatively speaking, its multiple features and combinations produced a tool best suited for humanistic research with remarkable anticipation of similar projects, none of which fulfil as many functions.

Referencing, DB Compilation and Management, Analytic Tasks, WP, and Information Retrieval (including idea or concept processing) are the distinctive functions integrated for author and printer interface in various languages. This kind of multi-tasking and sophisticated capability enhances the actual market success of microcomputers. However, the majority of researchers/users have yet to enjoy their full potential and relate to them mostly as a WP or a teaching tool (mostly for tutorials at this time). Time will soon take care of this, since academic computing makes more sense now. Skepticism about the coming Information Age and about "Computer Literacy," which is admittedly a concept in a fluid state, may be warranted. However, a "doom and gloom" outlook, such as that taken in Noble's "The Underside of Computer Literacy," 1984,⁶ is going a bit too far. Noble begins his article as a reasoned and refreshing study on the perils that might result from the hasty infusion of microtechnology into homes, work places, and schools. Unfortunately, his analysis soon degenerates into a paranoid conspiracy theory — an extreme pitfall to be avoided as much as micro-hype.

II TEXTUAL INPUT AND OUTPUT (MANZONI'S *Promessi Sposi*, Ch. IX)

1. *Narrative and Input*

To grasp what the system can do for you, we must start with a basic consideration such as what do you do when you would like to use it. Knowing where to start always helps.

Chapter IX in Russo's edition consists of 650 lines of prose in 24 pages (each page is only half to two-thirds full because of the commentary) which translate into 16 LEXED files/pages of 50-51 lines including blank lines. This page reduction from 24 to 16 is attributable simply to the elimination of the notes. More revealing is the chapter's transformation into 140 pages of Stream File (SF), a vertical rendition of the text which we discuss later, but which represents the basis of most of the actual output formats (Fig. 1).

Manzoni's narrative is a type of prose that differs obviously from poetry but also from, say, legal prose (analyzed by the original system). The latter requires short laws that provide quite a satisfactory 'natural' referencing breakdown needed to produce a fast and easy consultation system. Long prose, however, does not have such a convenient breakdown, and the text reproduction calls for subsequent "artificial" division where reference must use either the page or line. Line references should be avoided, not so much for their being a superfluous indication, as for later operational problems they cause. For instance, discovery of a single line of omitted text can be a real adjustment headache when working with a fixed number of lines per file in a page-oriented system. Also, insertion of page indicators at text entering time is simpler (requiring one input versus one per line). And verification is not actually encumbered by this simplification except, perhaps, when extraordinarily long paragraphs are present. One example of structural change affecting the run or processing of data, may exemplify the importance of "consistency" between input and programming. A [9.164] indicates that data entered below prior to the next reference variation indicator ([9.165]) belong to ch. IX, page 164. Indicators of text are by convention set to start on file-line seven. Errors in keying the text into computer memory are a frequent occurrence, and missing a phrase or two can cause inadvertent insertion of additional lines during revision. If any insertion pushes the first text line or indicator upward, the program will either blow without executing the job or will apply a wrong cross-reference. Thus operational limitations i.e. conditions, must be kept to a minimum in programming for ease of operation.

On the other hand, a forgotten page indicator discovered at the end of the memorization process can be corrected with relative ease. If our text has 27 files and p. 183 were left out (the indicator only that is, not the actual data), proper insertion can be executed in about 10 minutes without retyping over 200 lines of text! A correct procedure to follow entails the shifting of three lines of text

for files 27 through 24 (starting on 27). Removal of the bottom three lines occurs in files 26-24 (and are added in 27). Still, sizeable omissions in text-input are one drawback in a page-oriented system.

From an operational point of view, then, precision is a basic requirement both in the traditional sense to ensure reliability of data and from a technical point of view to allow execution. In the specific case quoted earlier, failure to start our first file on line seven produced the Alpha-Index with wrong reference for the words of page 164 (the first page in this case). Their incorrect "0.000" reference appeared in the Stream File (Fig. 1). But processing was made impossible at the next stage, an error message resulted and there was no Formarium execution.

2. The Stream Files (SF)

A stream file or vertical rendition of the text accompanied by various reference fields (needed for the reconstruction of the original) is machine controlled. Its reliability is, of course, dependent upon the accuracy of the input and revisions. It may be pointed out that even when one feels there are no more misspelled words, some will show up in all likelihood. Inadvertent agglutinations are the most common error. And, while misspelled items are easy to correct, unseparated words require remaking of the entire SF. For this reason it is highly recommended that careful revision(s) take place before the SF run (Fig. 1).

Actually, two such SFs are compiled — CNC or concordance SF and IDX or index SF. The latter is a modified version of the CNC stripped of all punctuation. Diacritics often cause problems given the tremendous variability of writers' prose habits. Two such instances in Manzoni's writing are the use of double hyphens and suspension dots. Manzoni interrupts a character's speech and, between his/her remarks, he interjects his own comments using hyphens as delimiters of his character's continued sentence. Suspended utterances are also new in the sense that they did not occur in medieval legal texts. Without program changes, this causes the appearance of incorrect entries and offset counts.

The SF stages are three. The first is an uncoded-SF which does not have to be printed except for error-free verification. The second is the automatically coded SF, in which each word presents a letter tag (N,O,V) or combination thereof. The last is the author revised-SF or final version to be used for output. In this phase, any N,O,V followed by a pound (#) sign should be carefully re-

viewed since together they represent a "default" value. The latter is decided by the author; in this case it is always an N value. These nominal forms are tagged only after all other priority tagging has been satisfied.

3. *SFs, Morphic Table Coding and Lemmatization*

Priority tagging refers to the running order of the programs which identify the parts of speech. Previously compiled tables (grammatical(Os), verbal(Vs), nominal(Ns)) are integrated in sequenced runs. Any sequential ordering reflects the implied hierarchy imposed by a language system with univocal instances enjoying top priority. Frequency of occurrence is another principle used in establishing discriminating criteria. More rarely, ingenuity may provide a perfect solution (O.F. *a* [prep] versus *a* [verb] using the Italian letter *à*⁷ which is not available in the three so-called French alphabet variations on the IBM S/5120). And, of course, the last applied criterion is the "default" principle. All conflicts still extant must then be solved by author intervention, which explains the interfacing characteristic so fundamental to the system in ensuring both maximum flexibility and accuracy.

Author alteration (intervention) is complementary in nature and purpose, since it must be understood that morphic table compilation and application are not meant to be exhaustive. The aim is not to get a 100% correct performance. Though possible — and prohibitively expensive — it would result in a text-dependent set of tables that would be too "text-specific." The program usefulness would be limited and prospects for implementing it on varied types of writing would be poor. Rather than shooting for a 98% score on a single text, it would seem wiser to settle for an 85% to 90%, but have a table set that is applicable to largely different prose types.

The constitution of the morphic tables thus entails an underlying operational philosophy. To accommodate personal taste, it is now possible to provide the system with a choice typology. A composite set of three tables, or four at the most, with the last being a "meta-table" or "super-table," would insure the possibility of trial runs before the final choice. (Depending on textual length, I would first make sure I had a competent assistant; it's a job I wouldn't wish on anybody!).

At this point, there is no space to discuss further the preceding observations, but some reflections on lemmatization and SF-editing (revision) are useful. Traditional lemmatization is too

"democratic." Linguistically, it annihilates verbal individuality for the sake of a formal system analysis and ends up saying too little. It may inform me that Manzoni uses *accennare* five times in ch. IX when in fact he does not. Not once does such a word-form occur in ch. IX. Even granting that the presence of *accennando*, *accennarono*, *accennati*, *accennava* & *accennò* is no revelation in itself, we can be confident that these words together are a stylistic indication of an author's narrative form(s). Moreover, we are not interested in documenting directly a formal language system. Rather, we want to identify the "real" one as used by an author in a specific time and genre.

A scientifically complete description of a formal language system is hardly based on a few major authors' output. It rather is the end result of a thorough search of language use by centuries (or cross-century patterns) yet to be achieved in Italian or — for that matter — other languages. Condensing or lemmatizing under the infinitive is another example of arbitrary elimination in research which increases subjectivity rather than objectivity and collects what I call "mutilated" Data Bases (you still do not know whether that DB actually reflects its author or to what extent it does/does not). The text must be respected and preserved in much the same way a manuscript is. "Normalization, integration, recensio, emendatio etc." should not be used as a crutch. Rather, it should be the instrument for consistently eliminating ambiguity where it really exists. Oscillations are not ambiguous and are now a measurable entity. In terms of our morphic coding, the "real" language system analysis respects this fairly rigid, self-imposed criterion, making separate word form entries for any existing clitic combination. Thus for ch. IX, *accordarlo*, *accorgersi*, *accostarsi*, *accompany*, *aiutarci* and *alletterla* are among the first 100 formal entries elevated to individuality.

Coding achieves automatic morpho-semantic discrimination not only for *condotta(V)/condotta(N)*, *faccia/faccia*, or *fra(N)[frate]/fra(O)*, but also for *colti* where the phonetic opposition *o/o* of closed and open vowels is taken care without subscripts since the nominal N-code resolves the conflict. *Batter* is another case for N/V use resolution. It is also interesting because of the pound sign(#) juxtaposed after the N-code to indicate its "defaulted" nature. As such its lexical value reflects the nominalizing use of infinitives. Considering Manzoni's frequent use of apocopated forms, this "default" instance is not acceptable in principle and was modified since many more are the actual occurrences of apoco-

pated infinitives requiring a V-code. The use of a pound sign as a global value of defaulted instances can become a measure of not "overdone" tables.

Gran is also presently a default value, but it is scheduled to go into the nominal table or the grammatical one. This is to avoid its mistaken identification as a verbal entity. The frequency of apocopated verb forms ending in *-an* and *-on* makes it subject to ambiguity once the new rule is implemented. It will be quite interesting to see whether this rule change will have a positive impact throughout the entire novel in as much as ch. IX seemed to justify its adoption. (I would hate to see the degree of its validity applied to Venetian documents).

4. Auto-coding Revision and Morphic Table Expansion

As for the author's manual revision of the SF, any correction introduced in the coding fields is automatically applied to the inactive SF(CNC or IDX). Using a slow S/5120 and assuming entry-by-entry revision (brought to the screen in batches of 11), I reviewed 700 entries the first hours and about 900 the second hour for the first 1,600 records. The actual average at the end of the job was right around 1,000 words/hr. It is not unlikely that the full chapter revision (7,266 words), which at the indicated speed could take from eight to ten hours, could be reduced to one to two hours — if not less — by using the proper tables. (In the experiment the medieval tables were adopted).

To illustrate more precisely how Manzoni's word forms differ from XV century Italian, I am listing below, either by table or in a narrative form, the additional forms of the required expansion beginning with the grammatical forms (Table I):

TABLE I. Grammatical Forms Expansion

<i>a'[ai], c', n', m', t', v'</i>
<i>ai, io, ah, oh, ih, eh</i>
<i>ne', de', col, cui, due, ivi, fin, già, tre, sur, lui, lei,</i>
<i>sin, noi, voi, chi, sul</i>
<i>anzi, com', male, ott', otto, ogn', gran, pari, nove, poco</i>
<i>que', solo [taken out: fine, vero]</i>
<i>anch', ancor, tant', cert', dalla, dalle, dallo, dagli,</i>
<i>dall', dagl', fuori, entro, negl', mezzo, [di] nuovo, nulla</i>
<i>ognun, punto [affatto], quasi, senz', tutt', sette, sugli,</i>
<i>sugl', sulla, sulle, sullo</i>
<i>appena, almeno, allora, adesso, cinque, costui, costei,</i>

*grand', dietro, dentro, laggiù, mentre, nessun, spesso, ovvero, quand', quando, quest', quegli, quindi, perciò, talora, troppo, [a] stento, vicino
altrove, appunto, addosso, costoro, giacché, davvero, giammai, lontano, indosso, intanto, nemmeno, insieme, neanche, neppure, quaggiù, quattro
ciascuna, ciascuno, ciascuno, ciascuna, talvolta, affinché, soltanto, indietro, tuttavia, qualcosa, allorché, malgrado, qualunque, alquanto, quantunque, piuttosto. [in] succinto, [in] disparte, qualcheduna, qualcheduno*

Among these forms, Manzoni's love for apocopation is clear. For the rest, most noticeable is the appearance of modern subject pronouns and forms obviously not used in medieval times (XIV-XV century).

In comparison, the variations in the N-tables and the V-tables are almost proportionately inverse. By increasing Ns, one can introduce a good many generalizing V-rules using endings as matching criteria. Generalization carries, however, a shortcoming in the sense that adding nominal forms to the tables tends to make these quite large. It must be pointed out also that the verbal, nominal, default value, and compound-words tables are run by a single program. So the priority sequence must be exact and devoid of contradictions. On the other hand, rule repetition — again, when not contradictory — does not prevent correct executions from being carried out as desired. For instance, if it has been established that all accented endings such as *-à, -í, and -ò* are to be labeled as Vs, all abstract words such as *età, città, pietà, vanità, verità, ansietà, volontà, facilità, necessità, formalità, familiarità, familiarità, immobilità, probabilità* and *superiorità*, actually occurring in ch. IX, must be part of the nominal table or face incorrect tagging. Noticeable is the lack of accented words ending in *-í* and *-ò* from ch. IX.

As can be inferred from the examples used, the programs' structure is such that it allows for separate or joint full word analysis (distinguished in letter verbs or letter nouns) or for analysis of parts of words such as endings (distinguished in letter endings-verbs, letter endings-nouns and letter endings-compound words VO). All labels are arbitrary and chosen for logical convenience. On the basis of what has been said, it can also be surmized that a majority of the N-table's elements are terms presenting some kind of conflict with the sweeping generalizations of the V-table. A

typical case is represented by words ending in *-no* (3ppl/s). Both regular (*cappuccino, destino, inchino*) and diminutive forms (*principino, cervellino*) are affected. Of course, nouns and adjectives ending in *-are, -ere, -ire* (*genere, affare, camere, altare, libere, povere, tenere, [il] piacere, maniere, [l'] avvenire, carattere, chiacchiere, faccendiere, esemplare, alveare*) must be tabled. Similarly, if *-ssa, -sse, -sso* and *-ssi* endings are generally selected as verb forms, irregular indicatives (*scrisse*) and regular imperfect subjunctive forms, can still be handled correctly if all nouns and adjectives like *rosso, [le] mosse, spasso, fisso, eccesso, fattoressa, badessa, interesse* are properly tabled. Gerunds require that particular attention be given to nominal forms like *iracondo, mondo, benda, comando, vicenda, and reverenda* to avoid a V-coding execution. Present participles, on the other hand, are identified by their letter endings (*-ante, -anti, -ente, -enti*) as nouns. A default value in their case would not work because the participial V-endings would pick them up as such; the default value is the last value applied by the hierarchy. The intricacy of rule overlap and overtake is demanding but easily mastered through experience (a misnomer at times for frustration).

III OUTPUT CONSULTATION AND DATA INTERPRETATION

Having established the direct relationship between input and output, its delicate nature can be seen at the moment of general information retrieval and "observation" analysis (an appropriate nickname I chose since by this time you cannot change results!). Also, on-line retrieval of information can no longer be altered now, short of going back to the SF stage or the text itself.

A normal question which often arises at this point, and also at the time interest is first generated in a system, is "what is the benefit for the time and work involved?" I answer that this way: besides the 500ca. printed pages of actual output⁸ from 24 original pages of text amounting to 640 lines of prose, and besides the accuracy and objectivity achieved, there is the truly new "dynamic nature" of the data base destined for future use, refinement and eventual network diffusion.

1. Indices

For users, the thrill comes from seeing the processed data come to life. Its interrelated nature makes it quite easy to proceed with verification and cross-referencing for either comparative or investigative purposes. Even the much maligned Alpha Index can be an immediate and valuable source of information. It is, in fact, a

good tool of establishing the most distinctive words used by Manzoni in ch. IX.⁹ In 24 short pages, 2,300 word forms are morphically and semantically discriminated.¹⁰ A major complaint is the necessity of keying in the text. Yet, in many cases, forms like *gastigo* or *soffogata* do strike the author's curiosity and prompt him or her to assess how many times such initial and internal sonorizations occur. It can be quickly determined that we have also *distrigarsi* and *nudrita*, all with a count of one except for *gastigo* with three. These cases are clearly in the minority, but they still deserve attention if we are to grasp the meaning of the survival of these and other phenomena that cannot be treated here.

Other noticeable preferences over more modern forms are some variants such as *divozione*, *enimma*, *rispingerne*, *scandololi*, *tristalmente*; the use of prosthetic *i* in *iscorgendo* and in *isgarbatezze*; his attention to technical terms in feminine clothes in *soggolo* and *scollo*; and *coonestare*, which I would choose as the distinguishing literary term featured in this chapter.¹¹

His use of apocopated forms which enhance his literary tone stimulates the use of the Alpha Index. The frequencies of use with a good many verbs and a few nouns produce an off-setting result of ch. IX as shown (Table II):

TABLE II: Apocope

Equivalence

Full Form

<i>furon/furono</i>	3/1	<i>cuor/cuore</i>	1/2
<i>far/fare</i>	16/9 (+ 1N)	<i>dir/dire</i>	1/13
<i>dar/dare</i>	3/1	<i>eran/erano</i>	6/9
<i>chieder/chiedere</i>	2/0		
<i>esser/essere</i>	9/7		
<i>aver/avere</i>	7/1		
<i>voler/volere</i>	1/0		
<i>poter/potere</i>	1/0		
	<i>saper/sapere</i>	1/1	
<i>ben/bene</i>	13/7		
Prepositional preference shows:			
<i>col/con</i> 5/82 and <i>sur/sul</i> 2/4			

What the Alpha Index also indicates is the consolidation level which actually reveals the number of word forms used compared to the total number of words: 2,300 versus 7,266 (31.6% reduction). Numbers and percentages will have to be analyzed chapter by chapter and overall to arrive at any meaningful determination.

Finally, for ch. IX we have only compiled three Word Indices (WI): WI-Alpha Index; WI-Decreasing Frequency or Numeric Index; and, WI-TopoOnomastic Index (Fig. 2-4). When fully implemented the LEXED system can produce eleven additional indices: WI-R (Reverse or Rhyme I.); WI-O (Functional Words); WI-N (Nominal); WI-V (Verbal); WI-(O+N); WI-(O+V); WI-(N+V); WI-(L+P); WI-L (Toponomastic); WI-P (Onomastic); WI-(N+L+P) [other possibilities should be regarded as purely mathematical]. Also, using the Glossary SF-field and the selection SF-field, another set of indices could be produced based on the desired numbers of specialized dictionaries and coded-selections.¹²

2. *Morphoformarium*

What this output adds to the basic type of indices is the cross-reference of each work form. It is also viewed as a cheaper replacement of expensive concordances since it carries location and frequencies telling exactly what the author has/has not used. It is built on the same morphosemantic discriminating criteria of the concordance (Fig. 5).

3. *Concordance*

It adds contexts to each occurrence and often makes a direct verification of the text unnecessary except for cases where the quoted contexts are insufficient (Fig. 6).¹³ Each line is 180 characters long with 48 before a word. Each word has 27 spaces reserved with seven for its reference and morphocode. Maximum length of word and trailing context is 125.

IV CONCLUSION

In the 1st analysis it can be said that LEXED helps scholars produce and interpret a complete set of reference works while reserving the memorized data for multiple manipulations as well as for future incrementation. The microcomputer can serve as the basis for more objective content analysis and, where Manzoni is concerned, may reveal interesting elements which help clarify some of the most debated aspects of this writer's character, which is now receiving renewed attention as his bicentennial approaches. Apparent contradictions in his works may prove he was a man more sensitive to life than to mere principles.

FIG. 1

Stream File of Chapter IX

Phase 3: Edited. Records 51-100

CODED LEX, STRM, CNC FILE

REC £	MOR	VAR	FLG	CON	DCT	SEL	WORD	TXT.PAR X
51	O						tre	0.000
52	V						resero	0.000
53	N						tristamente	0.000
54	N						grazie	0.000
55	O						al	0.000
56	N						barcaiolo,	0.000
57	O						"Di	0.000
58	O						che	0.000
59	N						cosa?"	0.000
60	V						rispose	0.000
61	O						quello:	0.000
62	V						"siam	0.000
63	O						quaggiú	0.000
64	O						per.	0.000
65	V	0					aiutarci	0.000
66	O						l'	0.000
67	O						uno	0.000
68	O						con	0.000
69	O						l'	0.000
70	O						altro,"	0.000
71	O						e	0.000
72	V						ritirò	0.000
73	O						la	0.000
74	N						mano,	0.000
75	O						quasi	0.000
76	O						con	0.000
77	N	≠					ribrezzo,	0.000
78	O						come	0.000
79	O						se	0.000
80	O						gli	0.000
81	V						fosse	0.000
82	V						proposto	0.000
83	O						di	0.000
84	V						rubare,	0.000
85	O						allorché	0.000

86	N	◁	Renzo	0.000
87	V		cercò	0.000
88	O		di	0.000
89	V	0	farvi	0.000
90	V		sdrucchiolare	0.000
91	O		una	0.000
92	N		parte	0.000
93	O		de'	0.000
94	N	≠	quattrinelli	0.000
95	O		che	0.000
96	O		si	0.000
97	V		trovava	0.000
98	O		indosso,	0.000
99	O		e	0.000
100	O		che	0.000

FIG. 2

Alpha Index

Morpho-Codes & Frequencies

WORD FREQUENCY INDEX — ALPHABETICAL SEQUENCE

*** (N ≠)	1	accattar (V)	1
-curiosa (N ≠)	1	accennando (V)	1
-e (O)	1	accennarono (V)	1
-gran (N ≠)	1	accennati. . . (V)	1
-o (O)	1	accennava (V)	1
a (O)	130	accennò (V)	2
a' (O)	1	accettaron (V)	1
abbandono (N)	2	accettata (V)	1
abbassò (V)	1	accetti (V)	1
abbattimento (N)	1	accoglieva (V)	1
abbia (V)	3	accommiatò (V)	1
abbiam (V)	3	accomodato (V)	1
abbiamo (V)	2	accompagnata (N ≠)	1
abbondante (N)	1	accompagnati (N ≠)	1
abbondio (N)	1	accompagnava (V)	1
abisso (N)	1	accompagnò (V)	2
abitare (V)	1	acconsentirò (V)	1
abituale (N ≠)	2	accordarlo (V)	1
abituamente (N)	1	accordate (V)	1
accade (V)	1	accordo (N ≠)	1

accorgerà (V)	1	agnese (N)	10
accorgersi (VO)	1	ai (O)	2
accorgevan (V)	1	aiutarci (VO)	1
accostarsi (VO)	1	aiuto (N ≠)	3
accostatevi (VO)	1	al (O)	38
accozzando (V)	1	alcune (O)	6
accresciuta (V)	1	alcuni (O)	2
acqua (N ≠)	1	alla (O)	13
acquietò (V)	1	alle (O)	25
ad (O)	7	alle (C)	13
adamo (N)	1	allettarla (VO)	1
addosso (O)	1	allevato (V)	1
addussero (V)	1	allogate (N ≠)	1
adesca (V)	1	allora (O)	12
adesso (O)	1	allorché (O)	1
adorna (V)	1	almeno (O)	4
affacciassero (V)	1	alquanto (O)	3
affacciavano (V)	1	alquanto (O ≠)	1
affare (N)	2	alta (N)	1
affermativo (N ≠)	1	altare (N)	1
affetto (N ≠)	3	alterato (N ≠)	1
affettuoso (N ≠)	1	altero (N ≠)	1
affinché (O)	1	alti (N)	1
afflitta (N ≠)	1	alto (N)	2
afflizione (N ≠)	1	altra (O)	9
aggiunse (V)	1	altre (O)	14
agio (N ≠)	1	altrettanto (O)	1
agli (O)	1	altri (O)	13

FIG. 3

Numeric (Decreasing) Index

WORD FREQUENCY INDEX — NUMERIC SEQUENCE

e (O)	266	non (O)	104
di (O)	218	una (O)	96
che (O)	214	con (O)	82
la (O)	156	per (O)	81
a (O)	130	d' (O)	74
il (O)	123	le (O)	73
in (O)	108	si (O)	68
un (O)	108	era (V)	60

l' (O)	54	un' (O)	17
più (O)	54	far (V)	16
ma (O)	51	gli (O)	16
della (O)	49	avrebbe (V)	15
da (O)	46	disse (V)	15
del (O)	42	questo (O)	15
sua (O)	42	altre (O)	14
come (O)	41	lucia (N)	14
al (O)	38	né (O)	14
quel (O)	38	all' (O)	13
i (O)	33	alle (O)	13
se (O)	30	altri (O)	13
gertrude (N)	27	ben (O)	13
è (V)	26	cosa (N)	13
alla (O)	25	dell' (O)	13
quella (O)	25	dire (V)	13
signora (N ≠)	25	due (O)	13
aveva (V)	24	fu (V)	13
nel (O)	23	madre (N ≠)	13
s' (O)	23	monaca (N ≠)	13
tanto (O)	23	nella (O)	13
guardiano (N)	22	poi (O)	13
quando (O)	22	allora (O)	12
questa (O)	22	chi (O)	12
lei (O)	21	così (O)	12
loro (O)	21	delle (O)	12
monastero (N)	21	già (O)	12
suo (O)	21	giovine (N ≠)	12
de' (O)	20	ha (V)	12
fosse (V)	20	senza (O)	12
lo (O)	20	sue (O)	12
qualche (O)	20	tra (O)	12
quale (O)	20	altro (O)	11
anche (O)	18	ch' (O)	11
o (O)	18	ci (O)	11
padre (N ≠)	18	dopo (O)	11
quelle (O)	18	essa (O)	11
ciò (O)	17	lui (O)	11
donne (N ≠)	17	poco (O)	11
ogni (O)	17	poteva (V)	11

FIG. 4

Topo-Onomastic Indices
Non-Condensed Type (ch. IX)

ONOMASTIC INDEX — ALPHABETICAL SEQUENCE

Adamo; (9.167)	Gertrude (9.183)
Agnese, (9.164)	Gertrude, (9.184)
Agnese, (9.166)	Gertrude, (9.185)
Agnese (9.167)	Gertrude, (9.185)
Agnese, (9.167)	Gertrude (9.185)
Agnese (9.168)	Gertrude (9.186)
Agnese; (9.170)	Gertrude (9.186)
Agnese, (9.171)	Gertrude (9.186)
Agnese (9.172)	Gertrudina (9.176)
Agnese, (9.173)	Gertrudina, (9.178)
Agnese (9.173)	Lucia, (9.164)
barocciaio (9.167)	Lucia (9.164)
Cristoforo (9.167)	Lucia (9.166)
Cristoforo, (9.173)	Lucia, (9.167)
Cristoforo (9.173)	Lucia (9.167)
Cristoforo, (9.174)	Lucia, (9.168)
Don Abbondio, (9.164)	Lucia, (9.170)
fra Cristoforo (9.164)	Lucia (9.170)
fra Cristoforo!" (9.167)	Lucia, (9.171)
Gertrude, (9.175)	Lucia, (9.171)
Gertrude (9.176)	Lucia (9.171)
Gertrude, (9.177)	Lucia (9.172)
Gertrude (9.178)	Lucia, (9.172)
Gertrude (9.178)	Lucia, (9.173)
Gertrude (9.179)	padre guardiano; (9.167)
Gertrude, (9.180)	padre guardiano (9.167)
Gertrude (9.180)	padre guardiano, (9.167)
Gertrude (9.181)	padre Cristoforo, (9.168)
Gertrude (9.181)	padre guardiano (9.170)
Gertrude (9.181)	padre Cristoforo, (9.172)
Gertrude, (9.181)	Renzo (9.164)
Gertrude (9.181)	Renzo (9.164)
Gertrude (9.182)	Renzo (9.165)
Gertrude, (9.182)	Renzo (9.166)
Gertrude, (9.183)	Renzo (9.166)
Gertrude (9.183)	vicario delle monache, (9.180)
Gertrude (9.183)	
Gertrude, (9.183)	

TOPONOMASTIC INDEX — ALPHABETICAL SEQUENCE

convento de' cappuccini, (9.166)	Monza, (9.166)
Lambro; (9.165)	Monza (9.168)
Milano, (9.168)	Monza: (9.177)
monastero della signora, (9.167)	Monza, (9.185)
Monza (9.165)	Spagna, (9.167)
Monza, (9.165)	

FIG. 5

Morpho-Formarium

Codes, Absolute Frequency

Cross-Reference, Relative Frequency

* * * FORMARIO GENERALE * * *

*** (N≠) [1] 9.174

-curiosa (N≠) [1] 9.173

-e (O) [1] 9.182

-gran (N≠) [1] 9.,173

-o (O) [1] 9.182

a (O) [130] 9.164, 9.165(4), 9.166(10), 9.167(3), 9.168(8), 9.169(3),
 9.170(4), 9.171(8), 9.172(6), 9.173(8), 9.174(9),
 9.175, 9.176(4), 9.177(3), 9.178(4), 9.179(4),
 9.180(5), 9.181(4), 9.182(3), 9.183(8), 9.184(6),
 9.185(15), 9.186(6), 9.187(3)

a' (O) [1] 9.170

abbandono (N) [2] 9.170, 9.182

abbassò (V) [1] 9.170

abbattimento (N) [1] 9.187

abbia (V) [3] 9.167, 9.173(2)

abbiam (V) [3] 9.170, 9.174, 9.180

abbiamo (V) [2] 9.166, 9.176

abbondante (N) [1] 9.166

abbondio (N) [1] 9.164

abisso (N) [1] 9.186

abitare (V) [1] 9.178

abituale (N≠) [2] 9.177, 9.186

abitualmente (N) [1] 9.176

accade (V) [1] 9.182

accattar (V) [1] 9.181

accennando (V) [1] 9.168

accennarono (V) [1] 9.167

Concordanza — Capitolo IX de *I Promessi Sposi*
 Discriminazione: Morfosemantica
 Rimandi: Capitolo e pagina

CONCORDANZA GENERALE

nne dopo. Fra essa l' ultima figlia del principe	***, (N #)	gran gentiluomo milanese, che poteva contarsi tra i più doviziosi	9.174
questa signora!- pensava tra sé, per la strada;	-curiosa (N #)	davvero! Ma chi la sa prendere per il suo verso, le fa far ci	9.173
il suo piano. -O mi vorranno forzare,- pensava,	-e (O)	io starò dura; sarò umile, rispettosa, ma non acconsentirò: non si t	9.182
la lettera di ragguaglio all'amico Cristoforo,	-Gran (N #)	cervellino che è questa signora!- pensava tra sé, per la strada:	9.173
ure, e fatto, com' ora si direbbe, il suo piano,	-O (O)	mi vorranno forzare,- pensava, -e io starò dura; sarò umile, rispett	9.182
primogenito, destinato a conservar la famiglia,	a (O)		9.174
ità. Non che tutte le monache fossero congiurate	a (O)		9.177
stento le sue, e, stringendo forte forte la mano	a (O)	Agnese, disse con voce soffogata: "A rivederci", e partì. Le donne si	9.166
o: quando sarai madre badessa, allora comanderai	a (O)	bacchetta, farai alto e basso". Qualche altra volta il principe, ripr	9.176
e si fermavano a tormentarlo più distintamente e	a (O)	bell' agio. Che poteva mai esser quella punizione minacciata in enimm	9.185
ato, senza tante faccende, ha condotto l' affare	a (O)	buon porto, in un batter d' occhio. Sarà contento quel buon	9.173
er un di que' dispetti della sua guardiana, andò	a (O)	cacciarsi in un angolo della camera, e lì, con la faccia nascosta tra	9.186
re e signora illustrissima," disse il guardiano,	a (O)	capo basso, e con la mano al petto: "questa è quella povera giovine,	9.170
farle sentire la sua suggestione. Di rado, e solo	a (O)	certe ore stabilite, era ammessa alla compagnia de' parenti e del pri	9.182
natamente pronta a tutto ciò che potesse piacere	a (O)	chi doveva doveva	9.187
desse nelle camere della fattressa; e andò solo	a (O)	chieder la grazia. Dopo qualche tempo, ricomparve giulivo, a dir loro	9.168
caro delle monache, o da qualche altro deputato	a (O)	ciò, affinché fosse certo che ci andava di sua libera scelta: e quest	9.180
tal supplica. E a fine d' indurla più facilmente	a (O)	ciò, non mancaron di dirle e di ripeterle, che finalmente era una mer	9.180
più buona di loro; piangerò, pregherò, li moverò	a (O)	compassione: finalmente non pretendo altro che di non esser sacrific	9.182
re intatta la sostanza al primogenito, destinato	a (O)	conservar la famiglia, a	9.174
ovine contadina inesperta, non pensava più tanto	a (O)	contenersi; e i suoi discorsi divennero a poco a poco così strani, ch	9.174
un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto,	a (O)	coprire lo scollo d' un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava sp	9.169
di questo dice ch' era un borgo antico e nobile,	a (O)	cui di città non mancava altro che il nome; dice altrove, che ci pass	9.165
ttore tanto impreveduto, tanto diverso da quello	a (O)	cui eran destinate; si figurava che avesser potuto cader sotto gli oc	9.185

- parlatorio, guardò in giro dove fosse la signora
 lle sue compagne, la più franca, e pronta sempre
 bbe più dolorosa, ch' egli potrebbe venir presto
 partir di nascosto dal suo paese, per sottrarsi
 grazia. Dopo qualche tempo, ricomparve giulivo,
 informato di voi, in quest' affare. Tocca a voi
 alle maniere della carceriera, la quale (spesso,
 n facevano specie alle due donne, non esercitate
 è la figlia e la madre non sapevan più come fare
 o in quando, i pensieri della religione venivano
 ivere sconosciuta, e dove nessuno ardisca venire
 narcì più di rado, a rispingerne la rimembranza,
 a nascosta tra le mani, stette per qualche tempo
 ito e del misterioso che abbiām veduto in lei, e
 ib. VI, Cap. III, pag. 358 et seq.) che ha avuto
 rità di metterci al sicuro, giacché s'iam ridotte
 trascrivere e sottoscrivere una tal supplica. E
 forza, di modo che la povertà è stata ridotta
 son molto rari, la consigliera fece pagar questo
 a sempre a dar consigli risoluti. Questa suggerì
 ti i grandi del mondo si servono dei doni di Dio
 tirò le mani, anche lui, e, come fuggendo, corse
 duto in piedi, il guardiano si fermò, e si voltò
 nimenti di ben diverso genere contribuivan pure
 "Accostatevi, quella giovine," disse la signora
 me de' loro figliuoli." Agnese mortificata diede
 padre guardiano," aggiunse subito, rivolgendosi
- (O) cui fare il suo inchino, e, non iscorgendo persona, stava come incant
 (O) dar consigli risoluti. Questa suggerì a Gertrude d' informar con una
 (O) dar nuove e sentime; tanto che si risolvette di partire. Si concerta
 (O) de' gravi pericoli; e ha bisogno, per qualche tempo, d' un asilo nel
 (O) dir loro che venissero avanti con lui; ed era ora, perché la figlie e
 (O) dirci se questo cavaliere era un persecutore odioso". In quanto all'
 (O) dire il vero, provocata da lei) si vendicava ora facendole paura di q
 (O) distinguer monaca da monaca: e il padre guardiano che non vedeva la s
 (O) distrigarsi dall' interrogazioni pressanti della fattressa. Attraver
 (O) disturbare quelle feste brillanti e faticose. Ma la religione, come l
 (O) disturbarla, quand' anche. . . "Quali pericoli?" Interruppe la signor
 (O) divizzarsene. Né più a lungo, o più volentieri, si fermava in quelle
 (O) divorar la sua rabbia. Sentì allora un bisogno prepotente di vedere a
 (O) far comprendere i motivi della sua condotta, in quello che avvenne do
 (O) far menzione di quella persona medesima, non nomina, è vero, né lei,
 (O) far questa
 (O) fine d' indurla più facilmente a ciò, non mancaron di dirle e di ripe
 (O) fuggir da casa sua". "Accostatevi, quella giovine", disse la signora
 (O) Gertrude, con tante beffe sulla sua dappocaggine. La lettera fu conce
 (O) Gertrude d' informar con una lettera il padre della sua nuova risoluz
 (O) gloria sua, e in vantaggio del prossimo, come vossignoria illustrissi
 (O) governare la sua bestia. Dopo una sera quale l' abbiamo descritta, e
 (O) guardar se gli altri venivano; quindi entrò e s' avviò al monastero;
 (O) intervallì a scemare quella sua antica avversione: talvolta il rimors
 (O) Lucia, facendole cenno col dito. "So che il padre guardiano è la boc
 (O) Lucia un' occhiata che voleva dire: vedi quel che mi tocca, per esser
 (O) lui, con una compatezza studiata. "Anzi," continuò, "ci ho già pensat

9.168
 9.181
 9.166
 9.171
 9.168
 9.171
 9.186
 9.170
 9.168
 9.180
 9.171
 9.185
 9.186
 9.174
 9.165
 9.172
 9.180
 9.171
 9.181
 9.181
 9.171
 9.166
 9.168
 9.186
 9.171
 9.172
 9.173

NOTES

- * The original paper was prepared for a public lecture held on St. Michael's campus of the University of Toronto, co-sponsored by St. Michael's College and the Department of Italian Studies of the University of Toronto.
- 1 A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, ed. L. Russo (Firenze: La Nuova Italia, 1957). The edition happened to be the one most conveniently available. The "testing" purpose of this essay did not call for critical evaluation of later editions.
 - 2 I am thinking primarily of the Spring 1985 Congress in Lecco, Italy.
 - 3 Latin and Old French (Poems) are the languages for which LDMS was implemented on IBM S/5120, besides Medieval and Modern Italian.
 - 4 G. Devoto, *Il linguaggio d'Italia* (Milano: Rizzoli, 1974), p. 304.
 - 5 This is a summary description. For a fuller documentation of LEXED see L.F. Farina, "A Linguistic Data Management System," in *Computers and the Humanities*, 17, 3 (1983), published in Spring 1984.
 - 6 Douglas Noble, "The Underside of Computer Literacy," in *Raritan*, 3 (Spring 1984), 37-64. Also on computer literacy concept, see L.F. Farina, "Lessico e analisi lessicomorfica," *Acts*, 17th International Congress of Romance Philology, University of Aix-en-Provence, September 1983.
 - 7 Common homographic instance encountered in Old French manuscripts such as "La vie sainte Merguerite." In general LEXED handles quite well polysemic instances, though not exhaustively.
 - 8 Actual output amounts to four Indices, the Formarium and the Concordance. Working output like the SFs are not counted or the total would double. Also, the 450 pp. for the three described stages can be reduced by at least one-third.
 - 9 "Uncommon, unexpected or strange forms" if preferred.
 - 10 The Index (2,300 forms in this case) represents a substantial reduction compared to the 7,266 corresponding occurrences. A whole new discourse can be opened up here in reference to a verification process of all actual changes introduced by Manzoni in his 1840 edition. The ample bibliography on this subject still needs technical verification.
 - 11 This literary term implies a justification by means of false argumentation presented either as honest, legitimate reasoning or with the pretext of one's authority and prestige.
 - 12 Three separate fields are presently available for the handling of 1. variants; 2. selected items for inclusion in a Glossary/Dictionary; and, 3. syntactic or conceptual string extrapolation for syntactical problem analysis as well as for searches and studies of "figurative" language comprising the traditional figures of speech known as synecdoche, metonymy, hyperbole, personification, irony, metaphor, simile etc. (which must all be identified and selected before arguing on their taxonomic structure). For discussions on taxonomy see J.G. Carbonelle, "Metaphor — A Key to extensible semantic analysis," *Proceedings of the XVIIIth Annual Meeting of the Association for Computational Linguistic and Parasession on Topics in Interactive Discourse* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1980); D. Gentner, "Are Scientific Analyses Metaphors?" In D.S. Miall ed., *Metaphor: Problems and Perspectives* (Brighton, Sussex: Harvester Press, 1981); A. Ortoni, "Beyond Literal Similarity," *Psychological Review*, 86,3 (1979), 161-79; id., "The Role of Similarity in Similes and Metaphors," in A. Ortoni ed., *Metaphor and Thought* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1979); A. Ortoni, R.E. Reynolds, J.A. Arter, "Metaphor: Theoretical and Empirical Research," *Psychological Bulletin* (Sept. 1978), 919-43; A. Ortoni, D.L. Schallert, R.E. Reynolds, S.J. Anthos, "Interpreting Metaphors and Idioms: Some Effects of Context on Comprehension," *The Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 17 (1978), 465-77.
 - 13 On-Line Information Retrieval possibilities are documented in L.F. Farina (Aix-en-Provence, 1983).

A colloquio con Antonio Porta

John Picchione

Occasione di questa intervista ad Antonio Porta è stata la sua partecipazione al World Poetry Festival svoltosi a Toronto, presso Harbourfront, nel maggio scorso. Per chiarire alcune dichiarazioni relative soprattutto alle varie fasi dell'opera di Porta, forniamo delle brevi notizie bio-bibliografiche.

Antonio Porta è nato nel 1935. Risiede a Milano. Nel 1961 ha contribuito alla formazione de *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* a cura di Alfredo Giuliani. Redattore delle riviste *Il Verri* e *Malebolge*, è stato tra i fondatori del periodico *Quindici* ed ha partecipato ai lavori del Gruppo 63. È stato critico letterario de *Il Corriere della Sera*, de *Il Giorno*, ed ha collaborato a *Tuttolibri*. Attualmente fa parte della redazione di *Alfabeta* e de *La Gola*. Si è anche occupato di poesia visiva ed ha partecipato ad alcune mostre a Padova, Milano, Roma e Londra. Sue poesie sono state tradotte in varie lingue: inglese, francese, tedesco, spagnolo, ungherese, olandese, cecoslovacco. La sua prima raccolta di poesie, *La palpebra rovesciata* (Azimuth) esce nel 1960. Seguono *Zero* (ed. numerata, 1963); *Aprire* (Scheiwiller, 1964); *I rapporti* (Feltrinelli, 1965); *Cara* (Feltrinelli, 1969); *Metropolis* (Feltrinelli, 1971); *Week-end* (Cooperativa Scrittori, 1974). Nel 1977 pubblica la raccolta completa delle sue poesie dal 1958 al 1975 con il titolo *Quanto ho da dirvi* (Feltrinelli). Nel 1980 esce un nuovo libro di poesie *Passi passaggi* (Mondadori) e nel 1984 con *Invasioni* (Mondadori) vince il premio Viareggio. Nel campo della narrativa ha pubblicato due romanzi *Partita* (Feltrinelli, 1967), (ristampato nel 1978 da Garzanti), *Il re del magazzino* (Mondadori 1978), ed un volume di racconti *Se fosse tutto un tradimento* (Guanda, 1981). Ha scritto anche un'opera teatrale, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (Einaudi, 1974). Delle sue traduzioni ci limitiamo a ricordare *La stangata persiana* di Plauto (Corpo 10, 1985). Ha curato tra l'altro l'antologia *Poesia degli anni settanta* (Feltrinelli, 1979). Ultimamente ha pub-

blicato una raccolta antologica delle sue poesie con il titolo *Nel fare poesia* (Sansoni, 1985).

D.—La tua poesia è sempre stata caratterizzata da una continua sperimentazione e quindi lontana da pericolosi approdi definitivi. Comunque nelle tue ultime prove, penso a *Invasioni* in particolare, la presenza di un linguaggio allusivo, analogico, costruito su continui spostamenti metaforici, rivela una profonda distanza rispetto alla tua prima produzione. Cosa ha sollecitato tale svolta?

R.—Penso di poter addirittura dare una data a questa svolta perché mi ricordo abbastanza bene il periodo: è il 1976. L'ultima serie di poesie che ho scritto prima di questa svolta è "Passeggero" che ho pubblicato in *Quanto ho da dirvi* nella sezione inedita ed erano le uniche poesie che ho scritto nel 1975. Ad un certo punto mi sono reso conto che tutti i progetti che avevo portato a termine, compreso appunto "Passeggero," mi portavano in una situazione senza uscita: o potevo diventare ripetitivo, allora diventavo, come dire, un manierista di me stesso, oppure dovevo assolutamente trovare una via d'uscita. La via d'uscita può essere definita come un progetto di comunicazione poetica, ecco perché ho cominciato a scrivere le brevi lettere. "Brevi lettere" era il primo titolo di questa serie che ho cominciato proprio nel 1976. Con le brevi lettere mi sono rivolto direttamente ai miei figli che allora avevano circa 17-18 anni. I miei figli desideravano comunicare con me, come lo desiderano tutt'ora, e trovavano la mia poesia poco comunicativa, troppo distante, diciamo troppo formale. Allora ho pensato che la poesia doveva tentare la strada della comunicazione come anche in altre epoche della sua storia, e quindi ho cominciato questo esperimento di poesia comunicativa che naturalmente ha i suoi pericoli, un pericolo maggiore è la banalità, cioè di dire cose che si sanno già prima. Non so se ho evitato fino in fondo tali pericoli, spetta ai lettori giudicare, però ne sono cosciente. Tuttavia, credo che sia un rischio da correre. Del resto, questo nuovo progetto di poesia ha avuto subito un riscontro positivo. Per esempio, al Poetry International, il festival di Rotterdam, la risposta è stata altamente positiva e questo mi ha incoraggiato. Io credo che la poesia debba parlare ad un pubblico, non può essere una costruzione fine a se stessa, la poesia parla a qualcuno, non c'è niente da fare. Questo qualcuno può essere anche un fantasma, poniamo, metafisico, il famoso "tu" montaliano, però c'è questo "tu." Voglio dire questo: non ho scritto più brevi lettere dopo il 1980 perché il progetto

non ha avuto più seguito, non mi sono più sentito di continuarlo. Vorrei precisare che, come si vede anche nel mio ultimo libro di poesia, *Nel fare poesia*, un'antologia che contiene anche inediti, io ho sempre lavorato a progetti diversi o diversificati perché credo che un poeta non sia l'autore di un solo libro, non è vero assolutamente. Un artista lavora a diversi tipi di espressioni e di forme, a meno che poi, ad un certo punto nella sua vita, trovi la forma finale e con quella magari va avanti fino alla morte. Questo non mi è ancora successo e forse non è necessario che succeda. Pound che era il grande sperimentatore che sappiamo, ad un certo punto ha trovato la forma dei *Cantos* che non ha più abbandonato. Contemporaneamente, dunque, alla forma, chiamiamola così, comunicativa delle brevi lettere, ho scritto altre cose: per esempio, ho ritentato la strada dell'immagine forte nella serie "New York," poesie che cercano, trovano la comunicazione nell'immagine. Poi ho invece ripreso la forma delle brevi lettere nel diario "Come può un poeta essere amato?" Quella è una forma diaristica, ma anche il diario ha una sua forma: molto spesso si parla di poesia diaristica senza specificare che anche la forma diario è appunto una forma. È essenziale dire questo, altrimenti si cade nell'equivoco di scrivere della poesia di confessione. Così come le poesie brevi di *Invasioni*, la serie che dà il titolo alla raccolta, sono una forma che ricorda lo haiku giapponese nel senso che ci sono dentro spostamenti di piani linguistici molto forti, e questo spesso si perde nella traduzione inglese, non so se per colpa dei traduttori o perché più difficile in inglese. È molto arduo cogliere tutti questi spostamenti semantici per uno che non conosca l'italiano come lo conosce l'autore.

D.—A proposito del tuo ultimo libro, *Nel fare poesia*, in alcuni commenti introduttivi poni molta enfasi sulla poesia intesa come trasfigurazione e come esperienza del prelinguistico. Cosa è avvenuto alla poetica della poesia "in re"?

R.—Ho parlato di espressione del prelinguistico, cioè dare forma al prelinguistico. Trasfigurazione invece vuol dire, sostanzialmente, una sorta di riscatto, formale appunto, dell'oggetto, e quindi l'inserimento del sistema degli oggetti ripresi dal sistema percettivo in una forma che sia trasfigurata, cioè a dire, illuminata come dall'interno. Evidentemente, rispetto alla poesia "in re" è un salto notevole perché, anche da un punto di vista teorico, la poesia "in re" era una poesia essenzialmente tragica in quanto vedeva l'immutabilità della cosa, la prevalenza della cosa sull'uomo. Qui, invece, direi che voglio vedere la cosa come rinasce

dentro il linguaggio. Questo è il punto. Sia ben chiaro, quando parlo di trasfigurazione non parlo di esperienza religiosa, ma di un'esperienza linguistica, è il linguaggio che riflette se stesso. Io non voglio rispecchiare la realtà, questo non è lo scopo della mia poesia, ma vedere come la realtà e il linguaggio interagiscono e quindi come il linguaggio rispecchiandosi, rispecchiando se stesso, può trasfigurare, cambiare forma, figura all'esperienza. È questo il senso che do a questa parola.

D.—Quindi la poesia nascerebbe di nuovo all'interno di se stessa?

R.—Questo è l'eterno problema. Ci sono sempre due punti di partenza per la poesia, lo diceva anche Valéry, credo che lo abbiano detto tutti i poeti nella storia: puoi partire da una intenzione formale, — primo verso diceva Rilke, poi gli altri seguiranno — oppure dalla volontà di esprimere quello che sta prima della lingua, appunto dare forma al prelinguistico come dicevo io. Però questo non significa dimenticare il fatto che la poesia è un'esperienza linguistica, cioè di linguaggio. Non è una posizione conciliante la mia, bisogna semplicemente definire con precisione i momenti del lavoro poetico. Io lo chiamo sempre lavoro poetico perché credo che sia anche un lavoro artigianale, che sia una conoscenza profonda della lingua e dei suoi possibili meccanismi. Naturalmente, non tutti questi meccanismi sono controllabili da parte di un autore; di qui nasce il problema dell'interpretazione, però, per lo meno, il progetto può essere spiegato.

D.—Hai partecipato al convegno di Palermo dell' '84 promosso da *Alfabeta*. A tuo avviso, è stato un tentativo di riprendere il discorso del Gruppo 63 o si è trattato piuttosto di un abbandono totale delle premesse letterarie e culturali degli anni '60?

R.—Nessuna intenzione di riprendere i lavori del Gruppo 63 ma piuttosto di ricominciare d'accapo per rifarci e rifare una domanda fondamentale: che cos'è la letteratura? Domanda che sembra ingenua invece è pesantissima perché vuol dire: che cos'è la letteratura nel mondo di oggi, la letteratura nel mondo della tecnologia, dei mass media, dell'industria culturale? Cioè, la letteratura è ancora fonte di conoscenza? Trasmette immagini? Trasfigura l'esperienza? Inventa il linguaggio? Si possono fare infinite domande dentro questa domanda. Allora, se oggi ci chiediamo, in fondo che cos'è la letteratura, di qui può nascere la domanda successiva: come si costruisce o come si produce un'opera letteraria? Infatti, abbiamo organizzato a Roma nel dicembre del 1985

un convegno italo-francese promosso dalla *Quinzaine littéraire* e da *Alfabeta*, intitolato "Io parlo di un certo mio libro," dove ciascuno ha spiegato come ha lavorato a un certo suo libro, che è la domanda successiva a quella fondamentale la quale in Italia, per esempio, faceva sorridere gli accademici. Secondo loro non ha senso domandarselo. Invece, per uno che lavora fino in fondo e crede nella verità della scrittura è una domanda essenziale, altrimenti diventa accademia. Cioè, sanno tutti cos'è la letteratura nell'accademia, ma è fuori dell'accademia che occorre porsi la domanda.

D.—In ogni caso, quali linee programmatiche o teoriche di maggiore rilievo sono emerse, a tuo avviso, dal convegno? Quali sono le differenze rispetto alle posizioni degli anni '60?

R.—Non è che ci siano linee teoriche particolarmente nuove. Diciamo che c'è un postmoderno, molto discusso e molto avversato anche perché arriva fino al Neoclassicismo, che ammette una combinazione degli stili e quindi una liberazione delle forme per trovare una forma più combinatoria o più collagistica. Dall'altra parte, c'è una linea neoespressionista alla Leonetti e alla Volponi. Altri sostengono l'esperienza materialistica del linguaggio, espressione che francamente non so bene cosa significhi; forse vogliono dire la filosofia materialistica ripresa dal linguaggio della poesia. Comunque, nessuno è riuscito a spiegarmelo, nemmeno Leonetti che pure è iscritto in questo sistema della scrittura materialistica. Forse intendono scrittura materialistica versus scrittura spirituale, perché c'è stato in Italia un certo ritorno all'orfismo e all'ermetismo. Poi c'è la posizione di Sanguineti che è ancora bloccata, magari a ragion veduta, dentro la critica feroce della stessa letteratura: lui parla di boicottare la letteratura, di scrivere "male," vale a dire di sapere bene come scrivere "male." Questo è il paradosso di Sanguineti. In realtà, poi, lui scrive benissimo. Infatti, nel suo ultimo libro, *Novissimum testamentum*, c'è un poemetto, tutto in ottave, di un'abilità sconvolgente da un punto di vista tecnico. Si tratta di ottave degradate in un certo senso, però fatte benissimo. Inoltre, c'è la posizione di Franco Fortini che è più vicina a quella di Sanguineti: il sabotaggio della letteratura come sovrastruttura borghese, come inganno della classe dominante. Comunque, tutte queste posizioni convivono. Il problema è grosso perché non ci sono più delle certezze ideologiche, dei sentieri tracciati, qui siamo un po' nell'epoca dei sentieri interrotti, quelli di cui parlava Heidegger. Infatti, c'è anche un ritorno a Heidegger da questo punto di vista, senza metafisica se si

vuole. Quindi ci sono tutte queste possibilità. Per trovare il proprio stile dentro questa giungla, ognuno si prende le proprie responsabilità, prende il suo machete e si trova la strada.

D.—A proposito di sistemi filosofici, il pensiero debole sta attirando molta attenzione anche da parte di vari letterati. Quali sono le tue reazioni come poeta e come intellettuale?

R.—Come ha detto Rovatti, un filosofo che ha partecipato al volume che ha innescato la moda, il pensiero debole è un' infelice metafora, il che significa che vuol dire tutto o niente. In sostanza, a leggere Vattimo, un filosofo di primaria importanza in Italia, il pensiero debole è un pensiero non rivoluzionario, nemmeno forse riformatore, ma è un pensiero che trova il suo percorso in quello che c'è già, nello *status quo*, nella società, e ne segue gli sviluppi sostanzialmente del cambiamento così come la società lo esprime. Al contrario, il pensiero "forte" dovrebbe essere il pensiero che magari rifiuta integralmente questa società e progetta un nuovo modo di essere o di pensare. Ecco perché Vattimo è accusato di essere in fondo un filosofo del neocapitalismo, del capitalismo avanzato o chiamiamolo del terziario. Devo dire che in questa accusa c'è un fondamento di verità, perché il pensiero debole in fondo vorrebbe dire convivere abilmente con tutto. Del resto, comunque, anche il contrasto cercato a tutti i costi sembra forte ma è perdente. Oggi la posizione dell'artista o del filosofo all'interno della rinascita capitalistica è molto complicata.

D.—Quindi siamo molto lontani rispetto alle prospettive di avversione al capitalismo degli anni '60?

R.—Direi di sí. È proprio questo l'atteggiamento che è profondamente cambiato in tutta la sinistra europea, ma anche nel partito comunista italiano. C'è un'accettazione fondamentale della legge del mercato e quindi del capitalismo, proprio perché si è scoperto una cosa, e lo dico anch'io che sono pure un uomo di sinistra, non mi vergogno a dirlo: si è scoperto che non puoi distruggere la ricchezza per ridistribuirla; si tratta di trovare un sistema riformista, riformista come il sistema della socialdemocrazia europea che ha cercato una via di mezzo tra l'accumulazione della ricchezza e la sua ridistribuzione. L'errore gravissimo che hanno fatto nel socialismo cosiddetto reale è che hanno distrutto la ricchezza, dopo di che non c'era più nulla da distribuire a nessuno. Infatti, l'esperienza ungherese ce lo insegna. Hanno ricominciato ad accumulare ricchezza, a creare e a produrre ricchezza, ed iniziano a stare meglio, senza negare i principi fon-

damentali del socialismo, di giustizia e di uguaglianza. In questo senso, sí, il pensiero è debole perché naviga in acque ambigue se vogliamo. Io penso questo personalmente, l'esperienza del Canada e degli Stati Uniti me lo sta insegnando: noi subiamo, da una parte, la seduzione del capitale, non c'è niente da fare il capitale offre bellezza, offre felicità, lo ha sempre fatto. Il commercio insegue e facilita i desideri dell'uomo, e tra questi c'è anche il desiderio della bellezza e dello star bene. Dall'altra parte, il dominio assoluto del mondo della finanza, — che del resto però dura dal '500 — non è una grande novità. Qui in Canada e negli Stati Uniti lo si vede in maniera molto più chiara per una semplice ragione: le grandi banche hanno tutte il loro totem araldico, come l'avevano gli indiani, questi grandi grattacieli stupendi. In Italia si vede meno, è un paese povero rispetto al Nord America, e quindi, la ricchezza è più nascosta, più strisciante, più segreta.

D.—Torniamo comunque alla poesia. Dopo i poeti della parola innamorata non mi sembra ci siano stati nuovi gruppi con tendenze innovative sostanziali. In ogni caso, come giudichi la situazione della poesia oggi in Italia?

R.—La parola innamorata è stato un tentativo, in parte anche felice, di restituire un valore alla teoria, alla poetica. Ora la situazione, secondo me, non è più, come dicevo prima, di gruppi, ma di individui che pur consapevoli di tutti i problemi, tracciano un loro percorso ma senza collegamenti. Forse si potrà vedere fra alcuni anni qualcosa che unifica le varie esperienze, ma non è una volontà antecedente, casomai è un disegno che si vedrà dopo.

D.—È questo sintomo di frammentarietà culturale o di isolamento dei singoli scrittori?

R.—Sí è vero, perché c'è certamente più isolamento rispetto ai tempi del Gruppo 63, quando c'era più interazione. Adesso si cerca di trovare dei punti di riferimento che però non sono teorici, sono piuttosto dei punti d'appoggio. *Alfabeta*, ad esempio, svolge una funzione di punto d'approdo ma non di un lavoro propositivo. È un punto di convivenza tra persone che la pensano anche molto diversamente.

D.—Abitare il linguaggio, stare dentro il linguaggio, è per te la premessa fondamentale del fare poetico. Perché e quali rapporti col linguaggio sono oggi necessari per un poeta?

R.—Un poeta si nutre di linguaggi. Abitare il linguaggio non tanto, non solo per lo meno nel senso che Heidegger ha dato a questa parola; per lui il linguaggio è in fondo la “casa dell’essere.” Lasciamo stare il problema dell’essere, — l’ho scritto anche in quel poemetto abbastanza divertente “Balene delfini bambini” — vediamo invece l’uomo nella sua realtà antropologica e culturale. Secondo me, l’uomo è un animale linguistico; il linguaggio, quindi, è la sua “casa,” è la “casa” dell’uomo, non dell’essere. Io non credo all’essere originario, assolutamente. L’essere così come lo ha inteso Heidegger non esiste. Il linguaggio nutre il poeta e il poeta se ne serve per fare poesia. Anzi, io penso che un poeta debba essere onnivoro, cioè mangiare tutti i linguaggi, poi non si sa quando li userà. Ad esempio, ho tradotto in versi *Persa* di Plauto usando tutti i linguaggi comici che avevo introiettato nella mia vita e che non avevo mai usato a quel livello, eppure li conoscevo. In questo senso la traduzione è stata giudicata post-moderna, perché ha usato sincronicamente e sincreticamente l’antico e il moderno, ha saltato tutte le diacronie possibili e ha attualizzato Plauto, pur rimanendogli perfettamente fedele. Infatti, Chiarini che ha studiato a lungo *Persa*, mi ha fatto un grosso complimento dicendomi che proprio così l’avrebbe scritto Plauto oggi.

D.—Hai nuovi progetti? Ti cimenterai di nuovo con un romanzo?

R.—Io ho molti nuovi progetti: un romanzo per cui ho un’idea già molto precisa, due lavori teatrali, delle poesie che sto scrivendo, un poemetto. . . . Progetti ne ho, credo per altri cent’anni, però penso che morirò prima di finirli.

York University

Il racconto, a cura di M. Picone. Bologna: Il Mulino, 1985. Pp. 236.

La casa editrice Il Mulino, nella collana "Strumenti di Filologia romanza," ha pubblicato un'antologia di scritti critici intitolata *Il Racconto*, che prende in esame la produzione medievale nell'area romanza. Il libro si pone subito il problema tassonomico: che cos'è un "racconto"? L'introduzione di Michelangelo Picone, il curatore del volume, è puntuale e precisa: il denominatore comune di tutti i micro-generi che gravitano in questo campo è la "brevitas," ed è questa caratteristica che tiene insieme la più variata produzione, che si differenzia spazialmente, cronologicamente e tematicamente. A questa produzione piuttosto marginale rispetto ai generi più "nobili" è dedicata l'ampia introduzione che traccia un profilo dei generi, in particolare nella Francia del Nord e del Sud, e nella penisola iberica; e l'esame muove nella direzione della novella, punto d'arrivo finale e di codificazione che si traduce nel capolavoro del *Decameron*.

Quest'antologia ha due livelli d'interesse, il primo in quanto studio della letteratura romanza medievale, il secondo in quanto offre un quadro generale dei metodi critici adoperati per conoscere la letteratura medievale. Alcuni articoli sono ormai famosi sguardi d'insieme su una determinata area: così Frappier, in un articolo del '61, ci dà un panorama del "lai" che si definisce e si differenzia da altri generi per la tecnica e soprattutto per i suoi miti d'origine celtica; Le Goff, nel suo studio sull'"exemplum," recensisce completamente tutti i tentativi di definirlo, favorendone finalmente la struttura socio-culturale; Maria Lacarra guarda la produzione narrativa castigliana derivata da quella orientale dal punto di vista della disposizione all'interno di una cornice. Altri articoli si occupano di argomenti più circoscritti, su un autore (Limentani su Raimon Vidal) o su un'opera (Alberto Varvaro in un articolo del '64 ci offre profonde osservazioni sulla cornice del *Conde Lucanor*). Insomma, se quest'antologia non può offrire un quadro completo, dà ciononostante un ampio panorama su molti argomenti meno conosciuti della filologia romanza, fra cui uno dei più begli articoli del libro, di Luciano Rossi, il quale studia la produzione in antico portoghese nei conventi cistercensi, uno studio fino ad ora inedito in italiano.

Forse più stimolante ancora per lo studioso di letteratura medievale è il confronto che si stabilisce fra i diversi metodi critici che si affrontano sul duro terreno della critica dei generi. Una visione diacronica di questa letteratura (insistendo sulle fonti e sulle origini) ormai non regge più,

anche se bisogna riconoscere uno sviluppo in senso cronologico che si allontana dall'universalismo idealistico (Picone), muovendosi verso un realismo non ambientale, ma psicologico (Varvaro). I dibattiti che scaturiscono dal giustapporre articoli sono veramente stimolanti: quale elemento bisogna privilegiare, i temi (il contenuto) o la struttura (la forma)? Critica sociologica o formalistica? Gli articoli che hanno un'impostazione esplicitamente teorica possono essere letti al di fuori d'una specializzazione in campo medievale: Hans Robert Jauss difende abilmente la tesi dell'"orizzonte d'aspettativa," di un pubblico cioè che definisce il genere che a sua volta risponde a un particolare bisogno comunicativo; Bertolucci Pizzorusso, in un saggio sulla "Vida" del trovatore Jaufré Rudel, continua un discorso teorico iniziato da Roland Barthes in un saggio intitolato: "Il grado zero della retorica." Il "discorso" si cela dietro la storia del trovatore, e l'altezza del tema contrasta collo stile semplice, creando un "vuoto," uno spazio simbolico da riempire. Nel libro curato da Picone hanno forte peso i metodi comparatistico (spesso un testo esiste in molteplici redazioni) e sociologico, particolarmente nel dibattito Nykrog-Togebj-Rychner sul *fabliau* (in quale ambiente nasce, borghese o studentesco o cortese?), che solleva la questione seguente, se la letteratura "borghese" sostituisce, segue o deriva da quella cortese; importante in sede di critica sociologica anche l'articolo di Limentani, che si ferma a considerare il ruolo del giullare nel quadro culturale della società catalana.

Un libro come questo, munito anche d'una buona bibliografia alla fine, preparato per fini educativi, col rendere disponibili in ottime e limpide traduzioni italiane tutti questi autori, non potrà che suscitare largo interesse anche al di fuori del campo a cui è stato destinato.

DAVIDE P. BÉNÉTEAU

University of California, Berkeley

FERDINANDO GIOVIALE, *La poetica narrativa di Pirandello*. Bologna: Pàtron, 1984. Pp. 215.

Verso la fine degli anni Sessanta si è ricominciato a discutere il romanzo pirandelliano, che in certi casi è stato paragonato a quello di Proust e di Joyce. Il presente lavoro di Gioviale viene ad approfondire questa discussione, benché esso si apra con una lunga analisi sull'opera drammaturgica di Pirandello. Con spigliatezza, Gioviale viene a sostenere che la creazione teatrale induce Pirandello a riflettere sul romanzo; che il romanzo è sempre stato al centro della sua strategia letteraria; che l'interesse di Pirandello per il romanzo si rivela innanzitutto nelle recensioni ai romanzi di D'Annunzio, di Ojetti, di Zola, di Tommaseo di Capuana, di Tozzi, e soprattutto al romanzo *La Fuga* di Rosso di San Secondo, che è la più felice, specie perché Pirandello vede nella *Fuga* il grottesto che nasce dal contrasto della realtà metafisica con quella quotidiana, lo stile ricco di valenze umoristiche, la complessità psicologica, e motivi fondamentali del romanzo contemporaneo quali il viaggio, la "salute/malattia," la sostanza simbolica. Di fatto Gioviale suggerisce che

mentre discute la *Fuga*, Pirandello in realtà sta parlando dei suoi romanzi. E sostiene che Pirandello teorizza perspicacemente del romanzo anche nella sua saggistica. In "soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa" (1908), per esempio, Pirandello mescola liberamente la polemica alla teorizzazione, e lo stesso fa qua e là nel saggio "L'umorismo" (1908). In cui, secondo Gioviale, Pirandello cerca un certo equilibrio tra la narrativa tradizionale e quella radicalmente innovatrice propria dell'umorismo, rifacendosi ai capolavori di Cervantes, di Sterne, di Chamisso, di Doestoevskij.

L'attività romanzesca di Pirandello inizia nel 1893, su incoraggiamento dell'amico Capuana, e si porta fino al 1926. Egli sviluppa molto presto il concetto di narrativa umoristica incentrata sul paradosso e sulla riflessione raziocinante, come è evidente dal *Fu Mattia Pascal*. E sempre, secondo Gioviale, il romanzo umoristico pirandelliano si colloca lungo la tradizione satirico-grottesca, che viene da Cervantes, da Sterne e dai romantici tedeschi. Esso presenta un "racconto scenico," è ricco di teatralità, e tende alla discorsività. Il suo narratore è una voce complessa che assume diverse funzioni: riflette fatti generali e collettivi, o i pensieri del coro dei personaggi, o il mondo intimo del protagonista, o si fa scrittore narcisistico della propria vicenda e cioè protagonista (*Mattia Pascal*, Serafino Gubbio). Il romanzo pirandelliano possiede un'inquietante pluralità compositiva di stili, di tecniche, di toni, di tensioni. Accoglie in sé altri generi letterari: la novella, il saggio, il dramma, la lirica. Per Gioviale è, cioè, un romanzo combinato da una ricca possibilità di elementi, composto di infinite variazioni tematiche e strutturali, concepito come scrittura totale. A volte si revela una "tribuna dalla quale la piccola borghesia lancia la sua protesta contro la società." Il borghese pirandelliano ha una coscienza etica della realtà. Perciò ragiona, giudica ed accusa disperatamente. Egli è costantemente propenso a scandagliare l'essenza della condizione umana, e in questa ricerca manifesta un comportamento risalente alla tradizione satirica e menippea (*Il fu Mattia Pascal*, *Si gira*).

Il critico indica tre aspetti importanti del romanzo pirandelliano. Il "racconto" che a volte attinge a fonti diverse della tradizione, cerca di rinnovarsi, sorreggendosi anche su intrecci contrastanti e complicati (*Il fu Mattia Pascal*), a volte rivela una "robusta tradizione epica" (*I vecchi e i giovani*), a volte è rigoroso, didascalico ed intenso a concatenare anche elementi emblematici (*Suo marito*), mentre in *Uno, nessuno e centomila* il romanziere elimina la componente della trama, un segno importante di avanguardismo. Il secondo aspetto è quello del "discorso", l'insieme, cioè, dei procedimenti impiegati dall'autore per organizzare la *fabula*, quale la scelta della terza o della prima persona; il discorso rivolto dal narratore al lettore; o quello che il narratore traduce in soliloquio, o quello che a volte presuppone un destinatario che ascolti e interpellì (*Si gira*); il racconto come registro temporale e diaristico. Il terzo aspetto è quello del "personaggio," che è per Pirandello l'elemento centrale del romanzo, specie quando lo costringe nella forma "moderna del *raisonneur* ingabbiato da una soffocante maschera." Il personaggio del romanzo pirandelliano, dal *Fu Mattia Pascal* a *Uno, nessuno e centomila*, si fa sempre più ricco, sempre più maturo, sempre più importante.

Lo studio felice di Gioviale è scritto in uno stile scorrevole e stringato.

È corredato da tale dovizia di note da farne una vera e propria bibliografia, le quali si divulgano in generose citazioni, spiegano dati e motivi storici, largiscono suggerimenti e interpretazioni. L'autore si avvale di numerose teorie narrative, da quelle dei formalisti russi a quelle degli strutturalisti francesi, e dei narratologi americani.

FRANCO ZANGRILLI

City University of New York

GUIDO ALMANZI. *Amica Ironia*. Milano: Garzanti, 1984. Pp. 133.

Il tono scherzevole di *Amica Ironia* inizia dall'epiteto (dai versi di Ardengo Soffici: "Palazzeschi, eravamo tre / Noi due e l'amica ironia, / A braccetto per quella via / così nostra alle ventitré") e dall'introduzione dove apprendiamo che l'autore ci presenta "uno studio ironico su alcuni aspetti dell'ironia" (p. 10). Almansi confessa che il suo non è un lavoro "metodico" in quanto egli si considera incapace di un "ampio lavoro sistematico su un argomento teorico." Considerando che l'intero testo è uno sfoggio di *tongue-in-cheek* sospettiamo che le riserve del Nostro siano semplicemente una questione di *fishing for compliments*.

In 9 brevi "parti," inclusa la palinodia finale, tutte stimolanti e provocanti, l'autore si diverte con la scrittura e con il lettore a ironizzare sull'impossibilità di poter teorizzare su una funzione teorica che sfugge a ogni rigida classificazione. A suo avviso, "quasi tutti i libri contemporanei dedicati all'ironia falliscono per eccesso di logica, di onestà, di serietà, di rigore da parte degli studiosi" (p. 10). E tra questi, chi fallisce di più, sempre secondo il Nostro, sarebbe l'"Attila della lettura ironica" (p. 115), Wayne C. Booth, nel suo noto *A Rhetoric of Irony* (1974).

Cosa spinge Guido Almansi ad essere così mordace verso Booth? È veramente a causa della natura classificatoria di un saggio (guarda caso anch'esso diviso in nove capitoli) che forse insiste un po' troppo sulle divisioni *stable and unstable, overt and covert, local and infinite ironies*? In realtà, esclusi gli scritti di D.C. Muecke, Almansi è ironico con tutti quelli che hanno teorizzato (dopo Aristotele) sull'ironia. Aggiungiamo che troviamo alquanto strano che l'ottimo saggio italiano sul soggetto — parliamo ovviamente di *L'ironia. La contraddizione consentita* (1984) della Marina Mizzau — viene appena accennato in una nota in calce. Qual è quindi il punto di Almansi su una funzione retorica che com'egli ha giustamente affermato, in Italia non ha trovato, tranne Svevo, grandi maestri nel nostro secolo?

Amica Ironia è centrato quasi esclusivamente, e un po' ossessivamente, intorno alla funzione ingannevole e alla forte carica di ambiguità che stanno alla base della *tongue-in-cheek*. Ma cos'è esattamente questa *lingua-nella-guancia* che sembra quasi trascendere l'ironia? Essa, impariamo, sfugge alle semplici definizioni e traduzioni. Essa è di natura un "fenomeno implicito interno" (p. 15) contrario a una strizzatina d'occhio o a una smorfia — fenomeni "espliciti esterni." Inoltre, essa "può solo confermare uno stato di dubbio" (p. 22) [ciò è naturale perché come vedremo la lingua rimane nascosta all'interlocutore e quindi non si sa

mai contro quale guancia sbatte]. Per Almansi la *tongue-in-cheek* è la vera "divinità protettrice dell'arte equivoca" — arte, "più vera e più interessante" (p. 81).

Nella "Parte Prima" l'autore chiarisce che non tutte le lingue sono particolarmente adatte a una manipolazione ironica dei processi verbali, mentre l'inglese (e specificamente la lingua britannica) riesce a far funzionare un modello di comunicazione ironica, raffinatissimo, che è la *tongue-in-cheek* — modello così definito dal dizionario Oxford: "parlare in modo non sincero e con lieve ironia." Lo stesso dizionario definisce l'ironia come "una figura retorica in cui il messaggio voluto è l'opposto di quello espresso dalle parole usate" (p. 14). Purtroppo, lamenta Almansi, non ci sono definizioni adeguate per precisare le sottigliezze del suo uso, in quanto "La *tongue-in-cheek* britannica è una cerimonia segreta che si svolge nel salotto privato della cavità orale del locutore" (p. 15). L'autore ripetutamente elogia questo fenomeno tutto interno che "comunica e rilutta alla comunicazione simultaneamente: dice e non dice, vuole e disvuole; fa due cose alla volta, l'una opposta all'altra. . . ." (p. 15). In francese o in italiano, invece, tutto avviene all'aperto con occhiate, smorfie, gesti ecc. La pura *tongue-in-cheek*, insiste Almansi, deve rimanere ipotetica "fuori della vista dell'osservatore e dall'udito dell'ascoltatore" (p. 17). E quindi possiamo chiederci come si manifesta questa "divinità protettrice dell'arte equivoca"? La risposta non è facile perché come afferma l'autore "nessuno è ancora riuscito ad inventare un endoscopio che ci permetta di penetrare al di là della barriera dei denti di uno scrittore o di un locutore e di procurarci informazioni circa le sue acrobazie linguistiche" (p. 101) — [come vediamo il segreto è difeso con i denti]. Cerchiamo comunque di avvicinarci al testo con più serietà, dopo tutto Almansi, citando F. Schlegel, ci ricorda che "l'ironia non è cosa su cui si può scherzare" (p. 22). Chiariamo subito che Almansi risolve "ironicamente" il paradosso di definire l'indefinibile, per non cadere nelle trappole in cui è caduto Booth. L'autore difatti ci spiega che "Non si può sfuggire a questa *impasse* se non con l'ironia . . . con uno studioso dell'ironia che invita i suoi lettori a non prestargli fede" (p. 24).

Nella "Parte Seconda," richiamando delle affermazioni di Humpty Dumpty, personaggio "sensibile alle questioni semantiche," si passa ad un'interessantissima analisi della funzione dell'aggettivo; e se si è del parere che "il linguaggio serve soprattutto per mentire" non si può che non essere d'accordo con l'autore quando egli sostiene che "l'aggettivo assume la maggior responsabilità nella dimensione menzognera del discorso" (p. 31). Con allusioni semi-psicanalitiche il Nostro porta avanti un discorso basato sul concetto che "senza menzogna non si avrebbe comunità umana" e che "l'aggettivazione è sempre un invito all'equivoco" (p. 36). Almansi non nasconde le sue preferenze per una comunicazione adulta che può "inglobare la doppia possibilità della menzogna e dell'ambiguità," preferenze, quindi, per un discorso manovrato dalla *tongue-in-cheek* in modo che nessuno è completamente sicuro del significato finale, "tranne il possessore della *tongue*." Inoltre, l'autore ribadisce che "Anche il fantastico, come l'ironia, deve presentarsi sotto mentite spoglie" (p. 80) — e per questo è difficile non dargli ragione.

Nella terza parte troviamo la bellissima formula del mondo allegoricamente diviso tra abitanti dell'isola "Lacrímia" e quelli dell'isola "Bla-

blàlia." Almansi rivela subito la sua cittadinanza affermando: "Noi tutti siamo furbi stregoni di Blablàlia perché sappiamo come manipolare culturalmente il fenomeno naturale della lingua" (p. 55). Quelli di Larcrimia, ovviamente manipolano il falso pianto. Il Nostro procede con l'identificare uno stregone tutto particolare: il poeta, che "non è solo animale 'mendax,' ma 'splendide mendax' (secondo il detto oraziano)" (p. 55). Naturalmente qui vanno ricordati sia il noto testo di Giorgio Manganelli *La letteratura come menzogna*, sia il saggio del Nostro su Boccaccio, *The Writer as Liar*.

Il filosofo tedesco Christian Thomasius viene riconosciuto da Almansi come il precursore, di circa due secoli, della diagnostica psicanalitica, ovvero di Freud, e più importante come lo scopritore di una scienza e di una tecnica che "ci permetterebbero di localizzare la posizione della lingua nella bocca di un altro uomo" (p. 62) — in altre parole, egli sarebbe lo scopritore dell'arte del mentire. In questa quarta parte, come nel capitolo che segue, è la volta di G. Genette e della sua nomenclatura ("architesto," "paratesto" ecc.) a dover subire le schioccate della *tongue-in-cheek* del Nostro. Comunque, in queste pagine troviamo delle ottime affermazioni su come l'ironia nazionale, italiana, dopo quella "sublime" di Ariosto, si identifica con quella completamente "aperta" del Manzoni "specialista dell'ironia tirata a lucido, con tutte le carte in regola, senza nessun margine di equivoco" (p. 81). A questa ironia molto ovvia l'autore ne aggiunge altri due tipi: a) quella per cui non è mera questione di passare dal significato letterale a quello ironico, del contrario, e quindi un'ironia, alla Swift, in cui il lettore "deve stare in guardia contro le minacce e i trabocchetti autoriali" (p. 82); e, b) il tipo in cui "tutto avviene come uno scherzo al terzo o al quarto grado . . . un gioco parodico 'en abime' " (p. 83), come in *The Tale of a Tub* di Swift [a nostro avviso il testo di G. Gramigna, *Il gran Trucco*, è un ottimo esempio di questo ultimo grado di parodia-ironia].

Nella "Parte Sesta," dopo essere stati informati, o meglio avvisati, che "leggere è anche affrontare il rischio di essere presi in giro," l'autore ci suggerisce che all'ironia arbitraria dello scrittore bisogna opporre quella "sovversiva" del lettore. Trovandoci davanti ad un critico del calibro di Almansi, non ci sorprende che sia egli stesso a suggerire che qui qualcuno vorrà capovolgere la *tongue-in-cheek* dell'autore opponendola con una propria *tongue-in-cheek* cosicché in una parodia della parodia verrà recuperato il positivo "attraverso il doppio negativo" (p. 94). È proprio questo quello che si aspetta l'autore dai suoi lettori? Oppure anche questa è un'affermazione sotto "mentite spoglie"? Il Nostro difatti non tarda a ribadire che una Retorica dell'Ironia non potrà mai esistere "perché nessuno può penetrare al di là della barriera dei denti di uno scrittore o di un locutore e di procurarsi informazioni circa le sue acrobazie linguistiche" (p. 101) [ed ecco quindi un avviso a critici, lettori e censori troppo cheeky].

Siamo perfettamente d'accordo con Almansi quand'egli afferma che "l'ironia perfetta non si manifesta nella sua presenza ma nella sua latenza" (p. 112); basti pensare all'esempio del maestro Svevo, oppure a scrittori come Landolfi e Bianciardi (sfortunatamente né Almansi né la Mizzau prendono questi due autori in considerazione). Nella penultima parte ci viene ripetuto che forse è proprio nella poesia, "nella poesia

lirica in particolare, che l'ironia, la malafede, la *tongue-in-cheek*, la menzogna, quattro cavalieri della sovversione, trovano il campo d'azione più proficuo e più consono alle loro attività" (p. 123).

Come vediamo la *tongue-in-cheek* non è proprio l'ironia ma, con l'ironia, essa è uno dei cavalieri della sovversione. Ciononostante, non pensiamo di sbagliare nell'affermare che per l'autore la *tongue-in-cheek*, come l'ironia, è "demoniaca . . . confonde le cose" e innanzitutto essa "concede all'uomo lo spazio vitale della contraddizione e del gioco della contraddizione . . . la sola salvezza dalla follia nomenclatoria e classificatoria della lingua" (p. 37). Con *Amica Ironia* Almansi riprende un discorso che alcuni anni prima aveva pubblicato, con il bellissimo titolo "L'affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek'," nell'ottimo numero speciale della rivista *Poétique*, 36 (1978), dedicato all'ironia. L'autore chiude il saggio con una Palinodia, con un ultimo scherzo, un po' troppo aperto, affermando: "Quando scrivevo l'introduzione ero ironico, mentre adesso in questa palinodia sono serio. O viceversa" (p. 133). A nostro avviso né l'ironia sovversiva del lettore né la palinodia finale possono così facilmente capovolgere la lingua di *Amica Ironia* per arrivare alle menzogne e verità nascoste. Per dirla fino in fondo con le parole del Nostro, egli ha voluto, dalla prima all'ultima pagina, "mandare in cancrena" ogni retorica dell'ironia applicando la sua *tongue-in-cheek* in modo tale che al lettore rimane difficile applicare perfino la propria ironia sovversiva per difendersi da quella autoriale. Ma forse questo è proprio ciò che vuole l'autore.

In conclusione, e senza *tongue-in-cheek*, va notato che Guido Almansi ci offre uno dei saggi più divertenti e provocanti (e ciò non esclude che essi possano essere informativi) su uno strumento fondamentale della letteratura e della comunicazione in generale. *Amica Ironia* ci insegna pure, enfaticamente, a diffidare dei testi perché, come insiste l'autore, ". . . i libri ingannano; gli autori sono dei bugiardi matricolati. Entrare nel mondo della letteratura equivale a penetrare nei bassi fondi: e quando si gira per certi quartieri, è d'uopo usare cautela. Il candore è di scarso ausilio" (p. 64). Il saggio di Almansi va segnalato e apprezzato anche perché più di qualsiasi altro lavoro insegna a diffidare dell'ironia anche se sotto le spoglie di "amica" — tanto per chiudere con uno *slip of the tongue*.

ROCCO CAPOZZI

University of Toronto

MATTEO D'AMBROSIO (a cura di). *L'affermazione negata* (Antologia di "Altri Termini" — *Poesia Teoria Critica*) con saggio introduttivo di Marcello Carlino.

Ci sono antologie che, lontanissime da ogni principio contemplativo e "disinteressato," tendono a negare la figura stessa dell'antologia così

come agisce da sempre sulla base della sua origine etimologica (florilegio, scrigno interstilistico di bellezze supreme): che è poi, a ben vedere, un'origine — e una funzione — idealistica e platonizzante. L'antologia per antonomasia intende pacificare sotto l'ambiguo segno del 'meglio' tutte le contraddizioni di cui garantisce l'equivalenza. Di qui, la sua natura di sarcofago, la sua tara di immobilità. *Für ewig*, ma non *per l'oggi*. Non *nell'oggi*. Le antologie "altre" sono, al contrario, quelle che si compromettono, che non credono agli Eterni Valori: che — ripeto — si negano come "antologie" per porsi come operazioni militanti, situazioni ancora aperte e non neutrali.

È il caso di un libro come *L'affermazione negata (Antologia di "Altri Termini"* — *Poesia Teoria Critica*) che esce a cura di Matteo D'Ambrosio, con un saggio introduttivo di Marcello Carlino (Guida Editori, pp. 262, L. 25.000) e che, lungi dal celebrare il nostalgico epicedio di un'esperienza che, voluta e alimentata soprattutto dal fondatore della rivista Franco Cavallo in un momento (1972) in cui sembrava che il "politico" avesse ormai irrevocabilmente sottratto tutto lo spazio al "letterario," rappresenta un punto di riferimento importante per la valutazione di una fase che dal '68 e dalla neoavanguardia giunge agli anni del cosiddetto *boom* della poesia. Il volume ospita testi poetici di G. Bisinger, F. Capasso, A. Carandente, F. Cavallo, G. Conte, F. Cordelli, J.P. Faye, M. Grasso, F. Moggi, O. Paz, R. Perrotta, F. Piemontese, J. Rothenberg, G. Ruhm, N. Tarn, C. Vitiello, C. Viviani e interventi teorici e critici di G. Bàrberi Squarotti, M. Baudino, F. Cavallo, G. Conte, J.P. Faye, L. Pignotti. Una serie di autori che si sono successivamente mossi in direzioni talora conflittuali, e le cui divaricazioni si possono avvertire qua e là anche nel corpo dei materiali presenti nell'antologia, ma le cui discrasie (latenti o visibili) non intaccano tuttavia la fisionomia largamente coerente del complessivo lavoro della rivista. Tra l'esaurirsi delle proposte della neoavanguardia e il primo albeggiare del neointimismo e del neopatetismo della più rumorosa poesia degli anni Settanta, *Altri Termini* si accinge ad agire — come ricorda esattamente D'Ambrosio — nella prospettiva di una ripresa attiva dei giochi delle avanguardie storiche e del Surrealismo in specie ("gran parte dell'attuale situazione estetica mondiale vive dell'eredità lasciata dalle avanguardie storiche," osservava nel '73 Franco Cavallo). È un'azione indenne da archeologismi raffinati, e che al contrario punta nei casi migliori con radicale mancanza di diplomazia e di opportunismo a ridiscutere il nesso dialettico che intercorre fra "testo" e "prodotto," specifico letterario e ruolo del produttore, infine — *last but not least* — tra momento della creatività e momento della coscienza teorica. È esattamente, mi pare, un vettore di segno perfettamente contrario a quello cui si sono legati i (piccoli) destini della "poesia nuova" degli anni Settanta, e che hanno avuto in una antologia pressoché risibile come *La parola innamorata* il loro punto di "provocazione" più clamoroso e inconsistente. Il valore di azzardo del progetto di *Altri Termini* sarà così esplicitato anche nell'ultimo fascicolo da Bàrberi Squarotti: "La scommessa . . . va fatta . . . sulla precarietà del presente: sí, come sollecitazione utopica, rappresentazione di ciò che non c'è ancora, ipotesi per il futuro, ma anche con la disponibilità a modificare la stessa ipotesi, per non parlare dei modi di presentarla e di manifestarla."

E ben nota l'avversione, ben spesso proclamata dalla rivista, per ogni forma di piatto coerentismo, di linearità "volgare": ed è in fondo questo suo carattere che oggi, a più di un decennio dalla sua nascita, appare acutamente connesso a un principio di coerenza "altra," a quel principio di contraddizione di cui parla Marcello Carlinò nel suo lucido saggio. "Ideologizzati quanto si vuole sul piano della analisi complessiva del reale, si raccomandava di non essere ideologizzati sul piano specifico della scrittura e di non caricare la scrittura di una particolare ('particellata') ideologia, anche linguisticamente fondata. . . ." Su queste basi, "Altri Termini non smette una volontà di opposizione e non nega una strategia d'attacco alla *koiné* letteraria. E tuttavia, se in passato aveva giudicato opportuna una verifica di tenuta ed una critica a partire da una presa di coscienza di quanto elaborato in regime di neoavanguardia, ora ritiene superfluo il confronto. La scrittura, quale la si auspica nel ritorno in forze alla pratica della poesia, si situa in una volontà d'avanguardia che ha un connotatore privilegiato, quello del Surrealismo, richiamato da un cenno all'*écriture automatique* e dalle note sul tema di Benjamin."

Dopo nove anni di presenza, la rivista esibisce un bilancio della sua attività antologizzandosi, prima di riprendere il cammino. È la prova di una volontà di ridefinirsi senza cancellare i tratti fondamentali della sua fisionomia: e di questa ridefinizione è ben più che un indizio il computo delle presenze e delle assenze, che danno a *L'affermazione negata* una *facies* tutt'altro che identica a quella disegnata dal lavoro complessivo di *Altri Termini*. I tempi sono cambiati, e probabilmente in peggio. Il "vatismo" (che dispone di una percentuale massiccia di potere editoriale e di *audience* massmediatica) attua pesantemente la propria strategia provinciale e regressiva. La frantumazione delle linee di ricerca e delle coordinazioni intellettuali che paiono annegare in un paludoso grigiore non rappresentano l'intero paesaggio della ricerca letteraria (e in specie poetica) italiana: questo intende dire la nuova presenza di *Altri Termini*, che con questa bella antologia, anziché archiviare un'esperienza, mostra chiaramente di aprirne una successiva che della precedente faccia criticamente tesoro e inventivamente uso nell'attuale conflitto dei segni e delle ipotesi teoriche.

MARIO LUNETTA

GIUSEPPE PONTIGGIA. *Il giardino delle Esperidi*. Milano: Adelphi, 1984. Pp. 307.

Questo volume è composto di appunti, note, memorie, interventi, recensioni, articoli, saggi, scritti dal '67 all' '84, ma non presenta certamente una critica occasionale. Lo spirito vigile dell'autore nei riguardi del discorso letterario ne produce la sorprendente univocità. Inoltre la sua analisi è sempre laconica e mira ad illuminare l'essenziale di un'idea. Innanzitutto rivela un particolare interesse di Pontiggia per la poesia

contemporanea. Ad esempio, egli discute di una raccolta di Palazzeschi, *Via delle cento stelle*, esaminandone il motivo della felicità che si intreccia col dolore, della fantasia che si intreccia con la realtà, dell'io poetico che agisce follemente, del senso dello scrivere che produce angoscia al letterato, del sapere del poeta che è sempre "tradotto in azione, in gesto, in libertà di movimento . . . un poeta cui ogni avanguardia del Novecento può guardare come a un anticipatore." In Gozzano studia il tema simbolico della illusorietà, del recupero del passato e della metamorfosi che si realizza mediante l'immagine simbolica della farfalla; in Solmi, la costante del vivere concepito come conoscenza e della razionalità che include un'attrazione per il fantastico, per l'enigma e per il trascendente; e in Borges, l'originale innesto del "fantastico alla tragedia del nostro tempo," i miti universali (del labirinto, dello specchio), il problema della morte e dello sdoppiamento dell'io, il tentativo di dare ordine al caos, l'enciclopedica "edificazione del sapere," lo stile, cui concorre perfino l'enumerazione caotica.

Pontiggia discute pure tante opere di narratori moderni. A cominciare dal Collodi che ritiene indebitato ai favolisti francesi, specie a Perrault per quanto riguarda il linguaggio, mentre sul piano "dell'invenzione l'originalità di *Pinocchio* appare un fenomeno unico prodigioso." Collodi è un "narratore sapiente" le cui complessità e sfumature sfuggono al destinatario (che spesso è un bambino o un adolescente). Un altro scrittore studiato da Pontiggia è Manganelli, il cui stile produce una moltiplicazione di "specchi di artefici aggiunti all'artefice," e crea "un immenso mosaico di linguaggi altrui, amati e dileggiati, deformati ed estraniati, e solo così, alla fine, fatti propri." Manganelli fonda una "neoretorica manieristica" basata su ripetizioni di figure, su virtuosismi verbali, su artifici ossessivi, sicché in lui "la vita è sentita come retorica e la retorica come la vita."

Molti sono gli scrittori moderni di cui si occupa Pontiggia: Baudelaire, Maupassant, Lorca, Gadda, Savinio, ecc., ma portentosa è l'abilità con cui li lega a quelli del mondo classico. Anzi per un letterato di formazione umanistica come Pontiggia i classici sono sempre attuali, e sempre attualissimo è Virgilio. All'origine della letteratura moderna vive l'ideale della grecità. E si trasmette ai romantici (Hölderlin, Keats, Leopardi), ai simbolisti francesi (Baudelaire, Valéry), ai poeti della generazione perduta (Pound, T.S. Eliot). L'Ulisse omerico diventa l'"eroe moderno" di Joyce e D'Arrigo. Pontiggia sa trovare la radice del mito letterario del don Giovanni nelle figure mitologiche del mondo greco. Sa trovare le infiltrazioni della filosofia classica in tante opere di filosofi moderni (Kant, Herder, Huizinga). E la modernità della tecnica narrativa di poeti e di storiografi classici come Lucano, Sallustio, Plutarco.

Per Pontiggia insomma la letteratura, oltre ad essere uno strumento di comunicazione efficacissimo per rappresentare i problemi della realtà attuale quale quelli della droga e della nostra stupidità, è una tela di piccole e grandi corrispondenze, un dinamico sistema di interrelazioni che non ammettono né barriere nazionali né temporali, "una misteriosa valle di echi" che ogni scrittore assimila e poi ritrasmette secondo le proprie capacità artistiche e umane.

L'approccio di Pontiggia ha tutta l'apparenza della semplicità, ma sa avvalersi di varie strategie critiche, incluse quelle fornite dalla psicanalisi.

Pontiggia non teme di porsi di fronte a critici illustri, a contestarli con fermezza e precisione. O di affrontare e definire problemi di estetica. Nell'articolo "Pessoa e i suoi io," ad esempio, quasi sulla falsariga dell'estetica pirandelliana, discute la problematica dell'infinito moltiplicarsi dell'io nello scrittore portoghese ("Ciò che fa dell'arte una esperienza centrale è che essa ci avvicina a quella meta cui tendono le nostre aspirazioni più oscure: la riduzione del molteplice all'uno, la conciliazione dei contrari. Nell'arte noi *viviamo*, con un piacere fantastico, la conciliazione degli opposti. . . . Le antitesi si dissolvono, realtà e desiderio si sovrappongono, nascita e morte sono un unico processo. Questo carattere bifronte, questa polarità dell'arte è come simboleggiata da una delle sue caratteristiche più singolari: la convergenza e simulazione, la funzione necessaria, l'enigmatico superamento del loro conflitto. Sempre gli uomini hanno sentito la relazione sotterranea tra maschera e identità").

Pontiggia sa trovare sempre l'occasione, mentre scandaglia le opere di altri letterati, di parlare di cose che gli stanno a cuore come scrittore, di chiarire aspetti della sua poetica di narratore. Egli nutre un profondo interesse per la narrativa favolosa e per il giallo inglese. E non può meravigliare dunque che Pontiggia concepisca la narrativa come un campo di gioco poliziesco, una grande scacchiera dove si confronta e si esplora l'ignoto ("Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che è pure riuscito a raccontare"). È un'idea dell'arte alla quale pure Pontiggia sa trovare facilmente un'origine classica. Ma è l'idea alla base della sua poetica, come suggeriscono svariati saggi di questo libro che si collocano tra il racconto-saggio e il racconto-autobiografico. Evidentemente l'attività critica di Pontiggia aiuta quella del narratore (e viceversa).

Lo stile del *Giardino delle Esperidi* è di una chiarezza estrema, nonostante la complessità della materia del libro. L'espressione semplice e forbita è sempre la scelta stilistica dei pensatori profondi.

FRANCO ZANGRILLI

City University of New York, Baruch

FRANCO ZANGRILLI. *Bonaviri e il mistero cosmico*. Abano Terme: Piovan, 1985. Pp. 253.

Le opere di Giuseppe Bonaviri non sono certamente di agevole lettura, né sono facilmente classificabili nell'ambito delle più rigide e convenzionali codificazioni dei generi letterari. Lo scrittore di Mineo, infatti, opera delle bizzarre interazioni di schemi formali diversi approdando a soluzioni linguistico-strutturali e caratteriali inedite. I critici si sono occupati spesso e favorevolmente di Bonaviri, ma in maniera limitata rispetto alla complessità e all'ampiezza dei suoi scritti. Franco Zangrilli rimedia in gran parte a tale mancanza con un'analisi estesa ed approfondita dell'o-

pera complessiva dello scrittore siciliano. Egli enuclea subito nel suo volume i motivi fondamentali dell'opera bonaviriana, riscontrandoli all'interno dei singoli libri e rapportandoli tutti al tema centrale di un anelito cosmico dell'uomo contemporaneo. Zangrilli rileva che il mondo ritratto da Bonaviri pur muovendo da principi scientifici tende ad innestarsi in una quarta dimensione, ai margini della fantascienza, partecipando del mitico e del fiabesco; allo stesso tempo egli ne mette in rilievo gli aspetti naturali e umani, propri di un luogo essenzialmente terrestre, agitato da tormentosi interrogativi, da ardenti passioni e da una sofferta inquietudine esistenziale.

Il libro, che è diviso in otto capitoli, si apre con una prefazione di Giancarlo Pandini, il quale rinviene i due assi filosofico e scientifico intorno ai quali ruota l'universo bonaviriano e sui quali Zangrilli costruisce la propria esegesi. Nel capitolo iniziale viene introdotta una vasta rassegna critica italiana e straniera che segue la cronologia delle opere e la biografia essenziale di Bonaviri; quest'ultima è anche arricchita da episodi utili ad illuminare varie sfaccettature del carattere dell'uomo oltre che dello scrittore. Zangrilli vaglia diligentemente ogni proposta critica indicando orientamenti e metodologie diverse e segnalando temi e motivi individuati dai vari studiosi. Nell'illustrare l'evoluzione della narrativa bonaviriana, sempre meno sensibile all'ascendente verista, egli osserva, d'accordo con C. Salinari, che il distacco dai modi del Verismo è in realtà già evidente nel primo romanzo, *Il sarto della stradalunga* (scritto nel 1950-51) per la commossa partecipazione dell'autore alle vicende dei suoi personaggi, e per l'inclinazione lirico-fantastica della narrazione. In proposito egli sostiene, con A. Guglielmi, che la forza espressiva fisica e allusiva piuttosto che linguistica dei personaggi favorisce una colorazione magica dell'ambiente. Egli rileva inoltre che la consuetudine da parte della critica degli anni Cinquanta e Sessanta di definire Bonaviri uno scrittore verghiano, neorealista e meridionalista s'interrompe necessariamente alla comparsa de *La divina foresta* (1969), il romanzo di cui I. Calvino riconobbe immediatamente la novità e l'originalità in una lettera indirizzata all'autore. Zangrilli mostra che l'ingegno creativo di Bonaviri segue infatti una direttiva sempre più favolistica e fantascientifica dopo *La divina foresta* e *Martedina* (romanzo composto nel 1959-60 e pubblicato nel 1976), ideando delle parabole moderne, al cui fondo pulsa una trepidante ansia metafisica.

Nel secondo capitolo viene messo a fuoco il motivo dell'inquietudine che — secondo Zangrilli — è presente, in forme diverse, in massima parte delle opere del secondo Novecento, e nei lavori bonaviriani assume una tonalità essenzialmente cosmica. Egli attribuisce ad un'inquietudine di carattere morale l'impegno sociale assunto dal protagonista de *L'enorme tempo*, un romanzo d'impostazione neorealistica pubblicato nel 1976. Nel dramma *Follia* (1976) il critico riconosce il motivo dell'inquietudine nell'insoddisfazione esistenziale e nel sentimento di disarmonia di Sirio, che eventualmente muore, e nel desiderio nostalgico di tornare in vita del personaggio morto Simílio, desiderio che rivela il persistere del sentimento dell'inquietudine anche in uno spazio ectoplasmico ultraterreno. Lo stesso motivo viene individuato attraverso l'impiego ricorrente di immagini cosmiche e attraverso l'ansia continua di una ricerca in alcune poesie giovanili degli anni Quaranta che non rientrano nella sfera

neorealistica né ermetica del tempo. Ma è soprattutto in *Martedina* che Zangrilli ricerca il motivo dell'inquietudine, scoprendolo nel linguaggio e nei pensieri dei personaggi e attraverso il comportamento di Zephir e dei suoi compagni nel viaggio interplanetario. Il critico arguisce giustamente che l'inquietudine determina nelle opere di Bonaviri la "costante del viaggio di ricerca" (p. 81) e quest'ultima, in *Martedina*, si precisa nella tormentosa ricerca di un'identità universale e ancestrale.

L'ampio spazio narrativo occupato dalle descrizioni paesaggistiche viene esplorato nel terzo capitolo, dove il critico compie anche degli accostamenti validi con le rappresentazioni dell'ambiente naturale di altri scrittori, quali Vittorini e Pirandello. Zangrilli osserva che fin dalle prime opere bonaviriane la natura assume un valore rilevante possedendo "una propria voce, suoni a volte suggeriti da brillanti invenzioni di onomatopée" (p. 88). La presenza predominante della natura è evidente, per Zangrilli, soprattutto in *Follia* dove è addirittura un elemento trainante dell'azione, in *Martedina* dove diviene il simbolo dell'oggetto di ricerca dei personaggi, e ne *La divina foresta* dove il paesaggio di Minéo si metamorfizza in un mitico luogo edeico dalla cui materia, per effetto di un processo lucreziano-eracleo, si distacca gradualmente il protagonista pensante che assume una dimensione corporea e prende coscienza della propria origine. Tale scoperta dell'identità che Zangrilli definisce "sensazione epifanica" coincide quindi con una rivelazione del mistero cosmico, dal momento che le forme viventi non sono separabili dalla materia cosmica in cui subiscono solo delle trasformazioni esteriori. La natura — puntualizza Zangrilli — è "un'estensione della nostra stessa vita" (pp. 106-07) di cui l'uomo continua a far parte anche dopo la morte. Di particolare interesse sono lo studio del sistema di costruzione strutturale stratificata del paesaggio bonaviriano, e gli agganci della *Divina foresta* col mondo naturale dantesco posti in evidenza dal critico.

Nel capitolo successivo viene indagato il motivo del tempo che Zangrilli rintraccia nella raccolta poetica *Di fumo cilestrino* (1943) in cui le distinzioni cronologiche sono assorbite nell'angosciante sentimento di un'eternità statica e istantanea. Il critico considera *Notti sull'altura* (1971) come l'allegoria di un'inchiesta sul significato del tempo. Molto interessante è la lettura che egli propone di questo romanzo. Nella figura del tanatouccello, ad esempio, egli ravvisa un emblema del tempo, inteso come movimento continuo e universale. Ciò spiega, secondo l'interpretazione di Zangrilli, il motivo per cui la ricerca del tanatouccello fallisce finché viene condotta in un'area biologica misurabile, e, successivamente, deve essere volta all'interno dell'immensità spazio-temporale cosmica. Il critico addita infine come la nozione temporale venga comunicata attraverso il lirico intreccio di un linguaggio scientifico e favoloso, tramite le scelte lessicali e verbali e talvolta persino con una lingua strutturata primitivamente con una serie ritmica e ininterrotta di formule limitrofe del nonsenso.

Nel quinto capitolo, dopo un'Introduzione lunga e informativa sulla forma letteraria del mito, che a tutti i suoi livelli antropologico, psicologico e linguistico costituisce "una conoscenza del mistero della realtà cosmogonica" (p. 135), Zangrilli nota che all'opera di Bonaviri è paradossalmente sottesa una concezione ad un tempo scientifica e mitica della realtà. Secondo il critico, ciò si manifesta soprattutto in *Dolcissimo*

(1978), il romanzo ambientato a Zebulonìa, un luogo mitico e astorico corrispettivo della reale Minéo. Egli ritiene che i personaggi del romanzo guidati dalla saggia Jaluna si avventurano in un metaforico viaggio di ricerca conoscitiva per molti aspetti parallelo all'ascesa di Dante sotto la guida di Beatrice; quindi definisce la realtà terrestre, acquatica e culturale zebulonese attraverso cui si svolge la ricerca. Zangrilli lumeggia anche la natura linguistica della ricerca condotta attraverso diverse gradazioni idiomatiche nel tentativo d'individuare una realtà semantica che possa rivelare il significato dell'esistenza.

Il sesto capitolo s'incentra sull'importanza funzionale della figura materna in alcune poesie del *Dire celeste* (1979), nei romanzi e soprattutto nelle *Novelle saracene* (1980). Zangrilli spiega che ricorrente nell'opera bonaviriana è il personaggio della "grande madre," una figura archetipica e cosmica talora modellata sulla figura della vera madre dello scrittore. Il critico analizza le diverse caratterizzazioni positive e negative della figura materna (che includono anche la variante della siciliana terramadre) nelle fiabe della raccolta, prediligendo un'impostazione junghiana, e riferendole tutte all'ideale di un principio non biologico universale, portatore di vita e di morte. Nel capitolo successivo viene esaminato invece il motivo bonaviriano della memoria. Il critico riscontra nei versi di *O corpo sospirato* (1982) il materializzarsi della memoria in ogni corpo individuale che costituisce la proiezione di un corpo universale, per cui al momento della morte, i ricordi tornano ad integrarsi con un cosmico fiume memoriale. Zangrilli si sofferma ad esaminare la natura e la funzione del ricordo, con i suoi risvolti onirici e i suoi legami a luoghi ed affetti di Minéo, nei versi bonaviriani. La sottile analisi delle poesie è attenta alle scelte lessicali, al movimento ritmico dei versi e ai procedimenti morfologico-sintattici adoperati dall'autore.

Il libro si conclude con un'indagine dei vari modi in cui viene trattato il tema bonaviriano della morte. Zangrilli nota che nelle opere degli anni Cinquanta la morte costituisce un naturale e doloroso momento d'interruzione dell'esistenza umana. Ma già in alcuni racconti de *La contrada degli ulivi* (1958), come osserva il critico, la morte s'inserisce in una dimensione misteriosa e surreale, e gradualmente nelle opere degli anni Sessanta e Settanta essa giunge a rappresentare un processo metamorfico d'immersione dell'individuo nell'immensità astrale, traducendosi quindi in un prolungamento perenne dell'esistenza.

Il volume di Zangrilli è senz'altro molto più di "un' introduzione, un invito alla lettura di Bonaviri" (p. 9), com'egli dichiara nella premessa, in quanto esso ripercorre le tappe principali dell'opera bonaviriana presentandone un quadro integrale e compiuto. Il libro è arricchito da numerose e utili indicazioni di studi critici direttamente e indirettamente attinenti all'universo bonaviriano, ed offre spunti interessanti da poter sviluppare in futuro. Esso costituisce infine una lettura indispensabile per chi desideri introdursi con serio impegno nell'insolito e personalissimo mondo di Bonaviri.

GIOVANNA WEDEL ANDERSON
Indiana University

FRANK BURKE. *Federico Fellini: "Variety Lights" to "La Dolce Vita."* Boston: Twayne Publishers, 1984. Pp. 145.

Fellini è forse il regista italiano su cui sono stati scritti più lavori critici e biografici e di cui ci sono più interviste e dichiarazioni alla stampa. Torna dunque tutto a merito di Frank Burke di aver saputo approfondire un lato di questo regista che finora era stato solo parzialmente esplorato: il suo impegno morale e religioso.

In questo volume che esamina la produzione felliniana da *Luci del Varietà* a *La Dolce Vita* (e che sarà seguito da un altro volume dello stesso autore sugli altri film del regista) Burke parte dalle definizioni del neorealismo date da Ben Lawton, Roy Armes e Peter Bondanella, e fa notare il progressivo distacco di Fellini dall'obiettività del neorealismo. Fellini, secondo il Burke, prova un profondo senso di responsabilità in quanto artista ed educatore, e non si accontenta di mostrare i fatti come sono lasciando che il pubblico ne tragga le conseguenze, ma vuole influenzare direttamente gli spettatori, dando loro modelli di creatività e di trasformazione e coinvolgendoli nel progresso spirituale dei suoi personaggi.

Pur partendo dallo stesso desiderio del neorealismo di condannare il piccolo mondo autoritario e convenzionale dell'Italia fascista e dell'Italia del dopoguerra, Fellini va oltre e ci mostra dei personaggi che sentono la necessità di attualizzare profondi valori morali e di superare l'opprimente realtà socioeconomica che li circonda. Il regista dunque applica i criteri documentaristici del neorealismo non a una visione esterna del mondo ma ad uno studio interno dell'individuo e delle sue necessità psicologiche e spirituali.

L'autore segue lo sviluppo dei personaggi felliniani dalle loro iniziali sottomissioni alle convenzioni sociali ed evasione in un mondo di false illusioni (*Luci del Varietà*, *Lo Sceicco Bianco*) alla loro presa di coscienza (*i vitelloni*), al nascere in loro di un'esigenza sia pur frustrata di identità e di creatività (*Il Bidone*, *La Strada*), fino alla trionfante attualizzazione della loro personalità (*Le Notti di Cabiria*). Anche *La Dolce Vita* segue questo arco di sviluppo che ci porta ad una sempre maggior scoperta della psiche umana. Il film infatti, pur mostrandoci un altro personaggio fallato, ci fa misurare in maniera molto più penetrante la progressiva perdita di coscienza e di umanità del protagonista.

Il Burke, grazie alla sua prospettiva specialistica, che si concentra unicamente sull'esemplarità dei personaggi felliniani nel loro viaggio alla scoperta di se stessi, approfondisce nei più minuti dettagli il significato simbolico di particolari scene e situazioni all'interno dei vari film.

Per esempio all'inizio di *Luci del Varietà* la sequenza dell'orologio che segna l'ora nel paesino di provincia, delle campane che suonano, del vecchio gobbo che si ferma a guardare i cartelloni dello spettacolo di varietà e infine dello spettacolo stesso all'interno del teatro "stabilisce subito le due polarità attraverso cui si svolge il film: un mondo dominato dalle convenzioni (il tempo segnato dall'orologio e dalle campane) e dal determinismo fisico (l'età e la deformità del vecchio gobbo), ed un mondo di libertà e di fuga nella fantasia, dove si possono dimenticare i limiti della realtà" (p. 7). E all'inizio de *I Vitelloni* la sequenza del temporale,

con tutto il pubblico festante della spiaggia che corre a ripararsi nel Kursaal, aiuta a definire una società che tende a proteggersi da una realtà che non sa affrontare (p. 21).

Particolarmente complessa e interessante per la molteplicità di interpretazioni simboliche è l'analisi della sequenza finale de *I Vitelloni*. Il piccolo ferroviere Guido, amico di Moraldo, sale su una rotaia facendo l'equilibrista, viene accarezzato sulla testa da un altro ferroviere, scivola, ma risale rapidamente e viene fissato dalla cinepresa in una posa colle braccia aperte che richiama sia l'immagine di un uccello in volo sia quella di una croce.

Tale sequenza, secondo il Burke, significa che Guido, come tutti i personaggi del film, finisce per seguire le direttive impostegli dall'alto, invece di muoversi liberamente come faceva prima. Il suo impulso a volare è tarpato dal fatto che deve seguire i binari, la sua sottomissione a un mondo di autorità paterna è rappresentata dall'uniforme che indossa e il suo isolamento sulle rotaie contrasta colla solidarietà dei vitelloni che vanno in giro a braccetto all'inizio del film. Infine l'immagine di Guido con le braccia aperte in croce significa "il sacrificio del nuovo a favore del vecchio e dell'unicità individuale alle astrazioni culturali," sacrificio posto ulteriormente in rilievo dal fatto che il movimento del ragazzo viene fissato dalla cinepresa, cioè "ucciso" dal regista con una convenzione tecnica. Questa sequenza mette dunque in evidenza "la vittoria delle convenzioni statiche sopra la vitalità individuale e la riduzione dell'amore ad autorità paterna" (p. 26).

Gli esempi citati sono solo un minimo saggio delle analisi dettagliate e delle interpretazioni stimolanti di cui è ricco lo studio del Burke. Non ci resta quindi che raccomandare caldamente la lettura di questo libro a tutti gli studiosi dell'opera di Fellini.

GIULIANA SANGUINETTI KATZ

University of Toronto

CARLO EMILIO GADDA. *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930*. A cura di Giulio Ungarelli. Milano: Rizzoli, 1984. Pp. 145.

Durante la prima guerra mondiale tre futuri protagonisti delle lettere italiane si trovarono prigionieri insieme nei *lager* di Rastatt e di Celle. Sono gli anni 1917-1918 e il sodalizio affettivo e culturale che ne nacque fu fissato sulla pagina, molto tempo dopo, dalla penna di uno di essi, Bonaventura Tecchi, in *Baracca 15C* (Milano: Bompiani, 1961). Viene ora data alle stampe la corrispondenza che documenta l'amicizia degli altri due ufficiali: il sottotenente degli alpini Carlo Emilio Gadda ed il tenente d'artiglieria Ugo Betti. Sono cinquantasei fra lettere e cartoline, tutte inedite, tranne una. Coprono l'arco di tempo che spazia dalla fine del conflitto al luglio 1930, quando lo scambio epistolare s'interruppe. Il carteggio, curato da Giulio Ungarelli, è completato, in appendice, dalla recensione del primo volume di versi bettiani *Il re pensieroso*, che il

Gadda fece nel 1923 su *La patria degli italiani* di Buenos Aires. Un'aggiunta, questa, appropriata se si considera che il Betti aveva composto, com'è noto, il nucleo principale della raccolta nei campi di prigionia e non aveva apportato sostanziali varianti ai testi letti al Gadda a Celle. La recensione è, inoltre, il primo scritto letterario a stampa di Gadda e si pone come sua iniziazione ufficiale al mondo delle lettere.

L'ingegner fantasia — titolo tratto da un'autodefinizione gaddiana del 6 aprile 1921 — è un carteggio a senso unico, dal momento che le lettere di Ugo non furono mai trovate. Le ricerche effettuate presso Gadda, alla sua morte, risultarono, infatti, infruttuose come testimonia la stessa Andreina Frosini Betti in un'intervista rilasciata nel giugno 1983. Un lungo monologo, dunque, da cui poco d'inedito apprendiamo del Betti, ma che risulta di indubbio valore per la comprensione dei pensieri e degli stati d'animo del mittente. Così nello "scoramento" del reduce troviamo quella paura per la dimensione "arida e baraondesca" della nuova vita (1 aprile 1919), che veniva poi a giustificare l'iniziale adesione del Gadda al fascismo; come nei continui riferimenti al Tecchi c'è il desiderio gaddiano di non abbandonare il tempo andato. Da un Gadda "poco entusiasta" della sua vita (30 novembre 1920) emerge lentamente, in questi frammenti-diario, una "cognizione" del vivere, che è diagnosi esistenziale: "Il mio gran male è stato sempre e sarà sempre uno: quello di desiderare e sognare, invece di volere e fare" (6 aprile 21). Ed ancora: "Appena mi accorgo di quello che mi piacerebbe fare il voglio diventa uno stupido e impotente vorrei" (25 maggio 1921). In questo quadro, la corrispondenza è indice della formazione d'una concezione dell'esistenza, dove la sofferenza alimenta il vivere quotidiano dell'autore della *Cognizione del dolore* e, al tempo stesso, è storia spirituale d'un apprendistato letterario. Il sempre più forzato inserimento nel lavoro industriale non farà che approfondire la tragica visione gaddiana del reale. Dalla relazione del problematico reinserimento nella vita civile al resoconto delle difficoltà finanziarie che obbligarono il Gadda a scelte contrastanti con la sua vocazione artistica, la scrittura diaristica gaddiana opera "una sorta di metamorfosi in virtù della quale," come puntualizza il prefatore, "la registrazione degli eventi si trasforma sovente in una occasione di racconto" (p. 9). Di particolare interesse la narrazione, in tono comico-ironico, delle vicende legate alla scelta professionale: "Io, ingegner fantasia, con penisole e promontori nelle lettere, scienze, arti, varietà, con tumori politici ed annichilimenti dopo i pasti, mi occupo ora dell'assestamento di alcune centrali elettriche e ho a che fare con rampini, tubetti, valvoline, pezzetti di maiolica, ferretti, filuzzi, vetrini, scatolette, barili d'olio ultra bisunto, ecc." (6 aprile 1921). Oppure la registrazione degli sbalzi d'umore che gli rendono l' "animo rognoso, stizzoso e cattivello, esacerbato dalla nevrastenia" (Ibid.). O, infine, la delineazione del soggiorno in Argentina, qui documentato per la prima volta in dettaglio. Avvolte quasi nel silenzio, invece, le notizie riguardanti il suo lavoro di letterato; fino al '27, quando l'annuncio all'amico di voler lasciare definitivamente la sua "vita di adultero" assume la forma di avvenimento letterario: presentandosi colle connotazioni proprie dell'artista romanticizzato, il Gadda dichiara di temere "la soffitta, le scarpe rotte" e "il pane presso la fontana," mentre deride i suoi "gusti vigliacchi" che

reclamano "gli spaghetti alle vongole, le fragole al marsala, e buone scarpe" (16 luglio 1927). Nella rappresentazione letteraria degli stato d'animo gaddiani, l'epistolario offre pagine di vera ispirazione artistica, che superano il mero dato biografico.

Negli anni Sessanta, il Gadda, come Tecchi, avrebbe trasposto in esperienza letteraria il periodo della prigionia. Ne *Il castello di Udine* (Torino: Einaudi, 1961), egli richiama del Betti la "calma fermissima" e la "natura apollinea" (p. 60); nel *Giornale di guerra e di prigionia* (Torino: Einaudi, 1965), egli ricorda la sua sincera commozione dinnanzi alle segrete letture poetiche bettiane. La delineazione che Gadda offre dell'amico nello scambio epistolare conferma questo affettuoso ritratto futuro; eppure, qui l'immagine di un Betti bello e prediletto della vita diviene progressivamente l'antitetica proiezione del Gadda medesimo. L'ingegnere ramingo per il mondo si reputa meno fortunato dell'amico giudice, cui il destino pare arridere su tutti i fronti e, col trascorrere del tempo, si afferma, in Gadda, il bisogno di prendersi una rivale dalle ingiustizie di cui l'esistenza lo assilla, di uscire da quella trappola che la sua fantasia innalza a fatalistica lotta.

Il carteggio si ferma al 1930, anno del matrimonio del Betti con Andreina Frosini. Sui motivi della rottura può solo intervenire la speculazione. Dopo una breve visita fatta agli sposi, il Gadda apparentemente scomparve dal giro dalle amicizie bettiane. Il cammino dei due letterati seguiva ormai strade divergenti, ma negli anni del rapporto epistolare l'"ingegner fantasia" condivide una comunanza spirituale indubbia con Ugo Betti, il quale a sua volta, secondo gli esordi epistolari dello stesso Gadda, sembra corrispondere puntualmente, spesso sollecitando una risposta dall'amico.

Ricordando il Gadda del Blocco C, il Tecchi avrebbe caratterizzato i lineamenti del futuro letterato nel prigioniero che covava già dentro di sé "quel fondo d'amarezza, quell'estro di ribellione contro la vita, contro il destino di uno e di tutti" (*La fiera letteraria*, 26 marzo 1961, p. 1). Questo diario d'una amicizia giovanile conferma, si è visto, simile disposizione gaddiana al vivere, che diverrà, nel tempo, cognizione esistenziale del male infinito.

GAETANA MARRONE-PUGLIA

Princeton University

«XIV convegno della Società Canadese per gli Studi di Italianistica»

Nell'ambito dell'incontro annuale delle Società Accademiche Canadesi, fra il 28 ed il 31 maggio si è svolto a Winnipeg presso l'università del Manitoba il XIV convegno della Società Canadese per gli Studi di Italianistica. Il programma di massima, suddiviso nelle consuete quattro sezioni, si evidenziava particolarmente nutrito ed invitante per la varietà dei temi e per il numero degli interventi annunciati, ed è risultato tale da appagare le aspettative del pubblico di studiosi i quali hanno assistito alle riunioni.

La sezione dedicata al Medioevo, presieduta da chi scrive, presentava argomenti che spaziavano l'intero arco del Duecento-Trecento. Guido Pugliese (Erindale College), nella sua comunicazione su «The Way to Salvation: Macrostructures in *Inferno* I,» si è prefisso un duplice obbiettivo; anzitutto di segnalare come le valutazioni critiche concernenti il primo canto del poema dantesco siano inattendibili per poi suggerire la presenza di un'ulteriore struttura che sottosta all'azione. Se, a dirla con il Sapegno, la narrativa risulta essere «a grandi linee e sommaria» ciò non costituisce un difetto artistico ma una necessità estetica; le immagini di carattere indeterminato ed il filo di azione apparentemente privo di ogni logica servono a mettere in rilievo lo stato di paura e di confusione che il poeta prova quando avverte di aver smarrito la via giusta. Quanto alla struttura su cui l'azione è imperniata, oltre a quelle identificate dal Pagliaro (il sogno), dal Singleton (la conversione), e da il Freccero (la biografia agostiniana) vi si rinviene un'altra — la creazione quale narrata nella *Genesi*. Gabriele Erasmi (McMaster University) in «The Sources of the Ninth Tale, Day Six, In Boccaccio's *Decameron*: Guido Cavalcanti and Ibn 'Arabi,» ha illustrato che sebbene la novella di Guido Cavalcanti venga sovente appaiata all'aneddoto di Dino da Firenze nel *Rerum Memorandarum* petrarchesco lo spirito ed il tono del racconto boccaccesco si attiene maggiormente alle im-

plicazioni di un brano autobiografico tratto dal *Futuhāt* di Ibn 'Arabi. Con ciò si vuol suggerire che le analogie tra il Petrarca ed il Boccaccio sono superficiali in quanto condizionate dal fatto che circostanze parallele a Firenze avrebbero potuto influire su racconti simili riguardanti però persone diverse, mentre il paragone con il *Futuhāt* può delucidare le tendenze filosofiche del Cavalcanti e indicare l'avvenimento storico della novella. Ai fini di chiarire un episodio del *Carduino* dove la popolazione di una città viene trasformata da un mago cattivo in animali Maria Predelli (Université de Montréal) «Dal parlar figurato alla trasformazione magica: *Purgatorio* XIV e il cantare di *Carduino*», ha affermato che il fenomeno dell'umanizzazione degli animali compare nel Medioevo in tre filoni principali: quello mitologico-fiabesco, quello favolistico e quello metaforico-simbolico-allegorico. Per i primi due filoni i paralleli finora rintracciati sono rispettivamente la fiaba di Cuore di ghiaccio e la saga di Renard. Quanto al terzo filone, benché vi si riscontri una generale assenza di sovrasensi nei cantari, è proprio un passo da *Purgatorio* XIV che rivela parallelismi con i passi del *Carduino*: in entrambi compare una serie di specie animali identificata ciascuna con un intero gruppo sociale, e moralmente caratterizzata. Boccaccio è stato l'autore analizzato da Enrico Vicentini (University of Toronto) in «La nutrice: un carattere stoico nella *Fiammetta*,» mentre la poesia duecentesca costituiva il campo di indagine di Giovanna Panico (Carleton University) in «L'idea della pace nella poesia lirica del Duecento.»

Mossa ed articolata la sezione su Rinascimento, Barocco ed Illuminismo che è stata diretta da Gabriele Niccoli (St. Jerome's College, University of Waterloo). Salvatore Bancheri (Erindale College, University of Toronto) nella sua comunicazione centrata su «Un dramma sacro del Quattrocento: la *Resurrezioni* di Marcu De Grandi,» ha posto in rilievo come la *Resurrezioni*, databile tra il 1418 e il 1434, costituisca il primo dramma cristiano siciliano. L'opera, in dialetto letterario siciliano ma in linea con la tradizione sovranazionale del genere, anticipa di diversi anni le più antiche sacre rappresentazioni fiorentine. Il De Grandi, se pure si servì del dialetto, era uomo di cultura; difatti, traccia della sua formazione sono le indicazioni registiche che rivelano chiaramente un umanista esperto nell'arte scenica e che rappresentano uno degli elementi più interessanti del dramma, in quanto risultano un documento prezioso per la ricostruzione della pratica scenica nella sacra rappresentazione. Olga Pugliese (University of Toronto) in «Svestire la commedia: *La Lena* dell'Ariosto,» interpreta, alla luce

di numerosi elementi autoreferenziali che esibiscono i meccanismi interni del genere comico, la teatralità della *Lena* come forma di straniamento. A tale carattere metateatrale si riallacciano i riferimenti all'abbigliamento e, in modo particolare, la condizione seminuda del personaggio del giovane innamorato. In tal modo l'atto dello svestire, che accompagna la rivelazione della verità, sostituisce il travestimento (tipico di molte commedie rinascimentali e inteso a nascondere la verità), per diventare vero emblema dell'opera. Giuseppe Monorchio (University of Alberta) nel suo intervento sulle «Tradizioni legali del duello giudiziario nell'episodio di Rinaldo e Ginevra nel *Furioso*,» ha notato che il duello giudiziario è stato sempre caratterizzato come prova di verità. Predominava l'assoluta convinzione che Dio fosse il garante del giusto risultato del duello. Quest'ultimo elemento, che costituisce il fondamento filosofico del duello stesso, è rimasto immutato nella sua formulazione, sia nella storia che nella letteratura, dal Medioevo al Rinascimento. In Ariosto, però, il duello giudiziario, nonostante mantenga la stessa terminologia di quello tradizionale, si è evoluto ed il fondamento filosofico di tale istituzione ha perso il suo significato originario. Esso, in armonia con la convinzione della benevolente razionalità della storia, operante nella prima parte del *Furioso*, perde le caratteristiche di prova di verità e diventa invece prova di virtù. Maria Pia Chisu (St. Jerome's College, University of Waterloo) si è proposta in «Il neo-anacreontismo di Jacopo Andrea Vittorelli e i suoi riflessi nelle letterature sud-est europee alla fine del diciottesimo secolo,» di approfondire gli aspetti più significativi della poesia neo-anacreontica del Vittorelli. Alla luce delle correnti letterarie del secolo ha discusso la natura, le fonti d'ispirazione, gli intenti e la fortuna della poesia del Vittorelli. Dopo aver accertato la simultanea diffusione di una simile produzione al di là dell'Italia la Chisu circoscrive il fenomeno poetico all'area sud-est europea per studiarlo comparativamente. Sergio M. Gilardino (McGill University) ci ha forniti in «Metodologia di reperimento e contenuto dell'epistolario inedito di Melchiorre Cesarotti (1730-1808),» il sunto di un lavoro in corso; vale a dire una edizione critica del carteggio cesarottiano che supererà quella facente parte delle *Opere Complete* (Pisa, 1800-13). La raccolta pisana è sia disorganizzata che incompleta in quanto mancano numerosissime lettere inedite che il Gilardino ha avuto modo di rinvenire in varie biblioteche europee. Il contenuto delle epistole, proprio in quanto riportano a loro volta giudizi inediti del Cesarotti, ci permettono sia di ricostruire il quadro dei valori estetici dell'epoca a cavallo del Settecento e

Ottocento che di riscrivere, almeno in parte, pagine di storiografia letteraria protoromantica.

Interessante per la varietà degli argomenti elaborati la sezione dedicata alla linguistica e alla dialettologia. Valeria Sestrieri Lee (University of Calgary) ha comunicato in «L'italiano nella comunità di Yellowknife e l'*italiese* della miniera,» i risultati di una ricerca concernente emigranti dalla Garfagnana ai Territori del Nord-Ovest. L'obbiettivo della relazione consisteva nel dimostrare come l'omogeneità del gruppo immigrante ed il luogo di stanziamento, Yellowknife, abbiano influito sul ritenimento della lingua madre e l'apprendimento della lingua seconda. La Sestrieri Lee ha inoltre messo in evidenza le differenze riscontratesi nel processo di assimilazione nel nuovo ambiente tra la prima la seconda generazione di immigranti. L'intervento si è concluso con un saggio dell'*italiese* che si è sviluppato come linguaggio settoriale per far riferimento all'esperienza della miniera. Gianrenzo P. Clivio (University of Toronto) ha trattato «La diacronia misteriosa, ovvero del sistema vocalico piemontese.» La genealogia del sistema vocalico piemontese comporta una serie di difficoltà a causa delle «modificazioni ed interferenze assolute e contestuali subite dall'originario triangolo vocalico tonico romanzo» (Berruto), cosicché in merito non si dispone tuttora di uno studio diacronico adeguato. Il Clivio ha affrontato in particolare il problema dell'origine storica della vocale centrale media, fatto finora mai chiarito ed anche ricco di interesse per via del comportamento a livello sincronico di detta vocale che compare, in alternanza con *e* aperta, in processi morfonematici tipici del piemontese. Vincenzo Betti (McMaster University) ha segnalato nel suo intervento su «L'insegnamento della lingua orale: accettazione, motivazione e rendimento» che molti sociolinguisti e psicolinguisti si sono interessati allo studio del concetto di motivazione ma sebbene la volontà e il desiderio d'imparare una seconda lingua siano una parte molto importante di essa, numerosi altri fattori contribuiscono a rendere il concetto molto più complesso. Con riferimento all'insegnamento di un corso di conversazione d'italiano, ha cercato di dimostrare che l'accettazione e la motivazione di colui che apprende, sono in relazione diretta con il rendimento e che quanto più sono forti l'accettazione e la motivazione, tanto più facile è il rendimento. Mirella Pasquarelli (University of Toronto) ha sostenuto in «La metaforia in *italiese*,» che l'integrazione morfologica di elementi lessicali mutuati dall'inglese si espliciti nell'italiano parlato a Toronto, detto *italiese*, con l'aggiunta al morfema semantico di un morfema desinenziale, rendendone così

possibile l'uso in forma flessa. Il processo è ben noto e non presenta particolare interesse. Ben diverso è il caso dell'integrazione dei prestiti in dialetti italiani le cui strutture comportino processi metafonetici aventi anche funzione morfologica. Il processo di integrazione risulta in tali varianti dialettali dell'*italiese* assai complesso e ricco d'interesse. La Pasquarelli ha preso in esame specificamente l'integrazione dei prestiti in una varietà abruzzese di tipo altochietino. L'assorbimento dei prestiti entro gli schemi metafonetici dei dialetti centromeridionali resta campo di indagine aperto e fin qui mai esplorato.

La sezione sulla letteratura moderna, diretta da Giusi De Stefanis (University of British Columbia), comprendeva una vasta gamma di questioni letterarie. Bernard Chandler (University of Toronto) ha indicato in «Religion, Religious Terminology and Morality in *I Malavoglia*,» che nel romanzo verghiano vi si rinviene un nitido contrasto tra l'osservanza estera dei culti religiosi e l'uso del linguaggio religioso da una parte e, con l'eccezione dei *Malavoglia* ed i loro amici, una totale assenza di moralità dall'altra parte. Vi si riscontra una satira nel modo in cui Zio Crocifisso si serve della terminologia religiosa ma per i propri fini. La Santuzza è essenzialmente religiosa ma è costretta ad utilizzare il sesso per appagare i suoi interessi economici. Clara Pinsky (University of Tennessee) ha sottolineato in «Le donne nella poesia pascoliana,» che nelle liriche del Pascoli numerose sono le figure di donne in funzione di madri, di sorelle, di fanciulline, o di innamorate, le quali acquistano un significato riverberante in una particolare visione dell'autore. Esse servono a creare nella loro pluralità un'immagine di quelle caratteristiche femminili che, riunite insieme, egli avrebbe voluto vedere in una donna sua che sempre sognò e che non ebbe mai avendovi rinunciato per un dovere morale verso la sua famiglia di origine. Nell'ambito dello stesso autore, Giuliana Sanguineti Katz (Erindale College), «Pascoli e la critica psicanalitica,» dopo aver esaminato i maggiori contributi della critica psicanalitica sulla vita e sull'opera del Pascoli, ha messo in rapporto la personalità del poeta con la sua opera letteraria. La Katz ha posto in evidenza l'attaccamento morboso ed esclusivo del Pascoli alle sorelle e alla madre, attaccamento che presuppone un complesso di Edipo non risolto e che è riflesso abbondantemente nelle sue poesie dedicate alla famiglia. Ha messo inoltre in rilievo l'originale vivacità del Pascoli bambino in contrasto netto con il ruolo passivo e masochista da lui assunto da adulto. Tale comportamento passivo e masochista è presente in modo chiaro nelle due poesie autobiografiche «I due orfani» e

«I due fanciulli» e in quei componimenti in cui il poeta ci descrive sensazioni di vertigine e di straniamento («La vertigine», «Il ciocco», «Il bolide», ecc.). Jen Weinstein (McGill University) ha osservato in «La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg» che le metafore e analogie ispirate al mondo animale abbondano nelle opere narrative, teatrali, e saggistiche di Natalia Ginzburg. La Weinstein si è delimitata a rilevare la simbologia animale evidente nel teatro dell'autrice. Nelle commedie *Ti ho sposato per allegria* (1965), *La segretaria* (1967), e *Paese di mare* (1968) le metafore animalesche sono, nel maggior numero dei casi, riduttive e i personaggi ripetutamente assimilati al mondo animale risultano sfasati e vulnerabili esprimendo quindi un pathos essenziale alla loro condizione umana. Il rapporto tra l'arte letteraria e quella cinematografica ha suggerito il campo di ricerca per Filippo Salvatore (Concordia University) in «De la littérature au cinéma: *Senso* et *Il Gattopardo* de Luchino Visconti.»

In conclusione, il XIV° convegno della Società Canadese per gli Studi di Italianistica ha avuto il pregio, come le riunioni precedenti, di essere un laboratorio di elaborazione e diffusione di nuove aperture ed orizzonti; e questo grazie non solo alle comunicazioni delineate ma anche ai numerosi e pertinenti interventi del pubblico. L'appuntamento per la prossima primavera è a Hamilton.

PAUL COLILLI

Laurentian University

Italica

Published by the
American Association
of Teachers of Italian

Editor: Robert J. Rodini

Office of Publication:

618 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, Wisconsin 53706

Literary, pedagogical, cultural, and linguistic articles; book reviews and review essays; bibliographies of Italian studies in North America; timely announcements of congresses and publications of interest to Italianists and teachers of Italian.

Published quarterly; subscription included with membership in the AATI.

Annual membership \$20.00 per year; institutional subscriptions \$25.00 per year. Send check or money order in U.S. currency to the Secretary-Treasurer: Anthony Mollica, 4 Oakmount Rd., Welland, Ontario L3C 4X8, Canada.

The Canadian Modern Language Review

La Revue canadienne des langues vivantes

Editor: Anthony S. Mollica

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$_____ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name _____

Address _____

City _____ Prov / State _____

Postal/Zip Code _____

Signature _____

Date _____

Please return this portion with your payment. Thank you

NEW

MATTEO MARIA BOIARDO

*A Bibliography
of Works and Criticism
from 1487-1980*

Compiled and with an Introduction
by

JULIUS A. MOLINARO

Published by The Canadian Federation for the Humanities/
La Fédération canadienne des études humaines

Distributed by The Canadian Society for Italian Studies

Special Introductory Offer — \$10.00

*The Canadian Society for Italian Studies
announces*

a new monograph series:

Biblioteca di Quaderni d'Italianistica

General Editor: Leonard G. Sbrocchi

First volume now available

*Studies in Italian Applied Linguistics/
Studi di linguistica applicata italiana*

edited by

Nicoletta Villa and Marcel Danesi

Order both volumes from:

Leonard G. Sbrocchi

Department of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

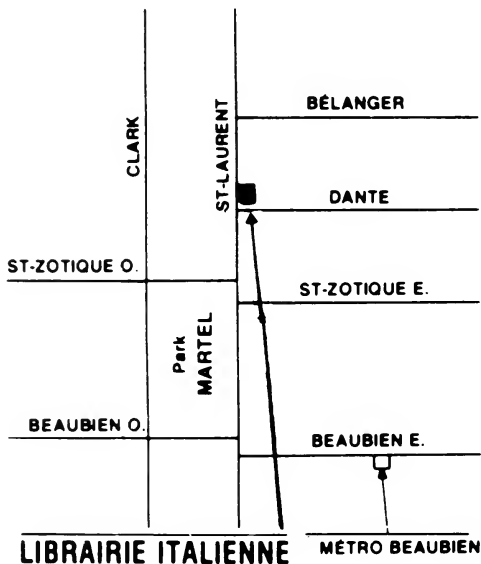
Ottawa, Ontario

Canada K1N 6N5

Telephone (613) 564-5471 or 564-2305

LIBRAIRIE ITALIENNE LIBRERIA ITALIANA
I.C.P.R. Ltd.

6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7
Tél. (514) 277-2955



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro

FOR TEACHERS OF ITALIAN

L'Uso delle Preposizioni in Italiano

**Luisa Polesini Karumanchiri and
Jana Vizmuller-Zocco**

Through innovative and practical exercises that have been tested thoroughly in the classroom, this workbook describes, explains, and provides opportunities for the student to practise the most frequent uses of prepositions. Teacher's manual also available. \$8.95

Interferenze Lessicali: Italiano-Inglese

Marina Sassu Frescura

Aimed at correcting and preventing the most common errors caused by lexical interference and at expanding the student's vocabulary, this workbook contains exercises on specific interferences, twelve recapitulation exercises, a section on interferences of lower frequency, and set of exercises on which the student can work independently. Teacher's manual also available. \$10.00

Schede di Lavoro

Raffaella Maiguashca et al

For university and college students at intermediate and advanced levels of training in Italian, this practical workbook in two parts offers intensive practice in all areas of grammar, with emphasis on the appropriate use of vocabulary. Teacher's manuals available for both parts. Part 1 \$18.00, Part 2 \$14.00

Language Games in Italian

Marcel Danesi

A variety of puzzles and games make the learning of Italian easier and more enjoyable. Word games reinforce specific areas of grammar and vocabulary. Logic games deal with meaning; they stimulate thought in Italian and improve overall comprehension. \$8.95

University of Toronto Press

ISSN 0226-8043